



أكثر 38 خطأ في الكتابة القصصية

(وكيف يمكن تحاشيها)

تأليف
جاك م. بيكهام

ترجمة
صدقي عبد الله حطاب

أكثر 38 خطأ في الكتابة القصصية

(وكيف يمكن تحاشيها)

تأليف
جاك م. بيكهام

ترجمة
صدقي عبد الله حطاب

أكثر ٣٨ خطأ في الكتابة القصصية

جاك بيكهام

الطبعة الأولى ١٤٣٣هـ - ٢٠١٢ مـ

ISBN 978-9948-16-4432



دار العالم العربي للنشر والتوزيع

هاتف: ٤٢٧٠٥٧٥ ٤ ٩٧١+ فاكس: ٤٢٧٠٥٧٦ ٤ ٩٧١+

ص ب: ٢٣١٣٤٧ دبي، الإمارات العربية المتحدة

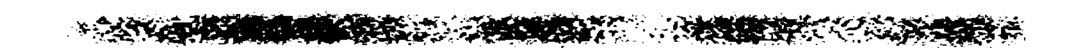
www.alaalm-alarabi.ae

عن المؤلف:



إن جاك م. بيكهام – الذي شغل كرسي الراحل ديفيد روس بويد في جامعة أوكلاهوما – ألف أكثر من خمس وسبعين رواية منشورة وعددًا من المطبوعات حول حرفة القصة منها «المكان والمشهد والبناء» وكتاب «كتابة روايتك وبيعها».

قُدُمًا



كثيرًا ما يطلق على القسم الأولي من أي كتاب «تمهيد» ولكن الكلمة التي يجب أن تستخدم للدلالة على هذا في كتاب يتناول حرفية السرد القصصي هي قُدُمًا.

لماذا؟... من أجل تأكيد نقطتين جوهريتين: إن جميع السرد القصصي الجيّد يسير قُدُمًا، وجميع القصصيين الجيدين ينظرون إلى الأمام.

أظن أنني قد صادفت في عملي لأكثر من عشرين سنة في جامعة أوكلاهوما في تدريس مساقات في الكتابة الحِرَفية ما يمكن أن يصادفه أي كاتب طموح. (كان عندي طالب مصاب بالعمى والطرش. وكان بحاجة إلى رفيق في الصف ليضرب بأصابعه على يد هذا الطالب ليتهجّى كلماتي). ولكن المشكلة الأكثر شيوعًا وتعجيزًا للطلاب على مدى السنين كانت في الاتجاه نحو كتابة نص جامد يفتقر إلى الحراك إلى الأمام. وثاني المشكلات الأكثر شيوعًا هي عادة الالتفات إلى الخلف – إلى أخطاء وسقطات سابقة أو إلى قلق حول الجزء الذي كتب من القصة – بدلاً من التطلع قدمًا حيث جميع الإمكانات ... وجميع التحديات ... وكل إثارة وانتصار ... يجب أن تكون.

ولذا، وبالرغم من أنني اخترت أن أكتب هذا الكتاب من موقف يبدو سلبيًا، فأقول لكم ما يجب ألا تفعلوه، فإنني أرجو ألاّ تقعوا في شرك التفكير السلبي أو التخلفي في كتابتكم. وأرجو إذا وجدتم خطأ شائعًا جرى التعبير عنه بصراحة في عنوان الفصل، أن تدققوا النظر فيما كتبتموه لتتأكدوا من أنكم لم تقعوا في نفس الخطأ. ولكن رسالتي إيجابية – دائمًا. وستجدون في كل فصل وصفًا لخطأ شائع، ولكنكم ستجدون أيضا بيانًا يرشدكم كيف بإمكانكم تحاشي

ذلك الخطأ، ويعزز القوة لديكم بدلاً من الوهن السابق.

لا شي يسلبكم قوتكم أكثر من الموقف السلبي، ولا شيء يمكن أن يوهن سردكم القصصي أكثر من الالتفات إلى الخلف كصنعة ساكنة أو صفقة جاهزة بدلاً من سلسلة من الابتكارات الحية والتقدمية والديناميكية.

ولذا ستقرؤون في الصفحات التالية كثيرًا من عبارات «لا تفعلوا». وقد قصدت في ما قصدت إليه استرعاء انتباهكم. تذكروا أن وراء كل سالب موجبا. وكما أن وراء كل كساد رواجا كبيرا – إذا ثابرتم.

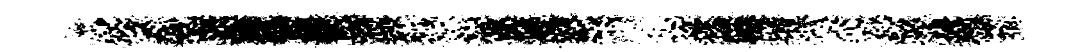
فهيا بنا نسير الآن قُدُمًا.

جاك م. بيهكام.

فهرس المحتويات

1

لا تصطنع المعاذير



يجد رسامو الكاريكاتير في الكتّاب مادة محببة لديهم ابتداء برسوم شارلز شولتز الشهيرة Peanuts إلى من ينشرون في صحيفة The New Yorker. (إنك لا تقدر على أن تلومهم على نقدهم المستمرّ للكتّاب فنحن معشر غريبو الأطوار). وقد جمعت عبر السنين وبشكل عشوائي مثل هذه الرسوم، وقد أُلصِق على باب مكتبي بعض الأثير منها لديّ.

وفي واحد من هذه الرسوم يقول واحد لا علاقة له بالكتابة لروائي من الدرجة الثالثة في حفل توقيع أوتوغراف «عجبًا أنا أستطيع أن أكتب رواية، ولكنني لا أجد الوقت لذلك».

ويظهر آخر في لوحتين كتب عنوان لهما «دارة الكاتب» ونرى في اللوحة الأولى الكاتب يقف مسترخيًا في مكتبه، وقد كتب على اللوحة الأولى كلمة «مؤقت». ويقف في اللوحة الثانية الكاتب سابقًا في مدخل مخزن للأسماك يمتلكه، وتحمل اللوحة الثانية عنوانا هو «دائم».

وفي رسم كاريكاتوري ثالث نرى كاتبًا أمام آلة الطباعة وهو يقول لزوجته «لا أستطيع أن أبدأ حتى يوافيني الإلهام». وفي الرسم الرابع نرى الكاتب في نفس الوضع ... لم يفعل شيئًا – وغدا أكبر سنًا ... وأكبر ... وأكبر.

ولا أدري كم هذه الرسوم تبدو لي مضحكة حقًا، ولكنني أحبّها لأنها تصوّر الطبيعة الأولى لكل من الكتّاب والأدعياء. وتزدحم الدنيا بالذين من حقهم أن يكسبوا عيشهم ككتّاب. ومن فضل الله علينا نحن الذين نعمل ولا نحتاج لمنافسين أن معظم هؤلاء الموهوبين يبددون طاقاتهم الإبداعية في اصطناع الأعذار ولا ينصرفون للعمل الذي بين أيديهم.

إذا كنت جادًا في حرفة كتابة القصة فلا تخترع لنفسك أعذارًا أبدًا، إذ لن تستطيع أن تسمح لنفسك:

- أن تقول إنك متعب جدًا.
- أن تؤجل العمل إلى وقت «لاحق».
- ألا تستطيع أن تعمل لأنك مشغول جدًا في الوقت الحاضر.
- أن تنتظر حتى يأتيك الإلهام.
- أن تخطط للقيام بالعمل «غداً».
- أن تتوقف عن العمل لأن (المحررين) و(الوكلاء) و(القراء) و(النقاد) ظالمون. (أضف ما شئت إلى هؤلاء).
- أن تقول لنفسك إنك لا تستطيع أن تبدأ في العمل وأنت قد بلغت من العمر عتيًا أو مازلت فتى غِرًّا.
- أن تلوم بعض أفراد أسرتك الذين شغلوا وقت فراغك.
- أن تقول إن وظيفتك تستنزف وقتك فلا تستطيع أن تقوم بأي نشاط آخر.
- أن تقول لنفسك إن فكرة قصتك هي دون المستوى.

أو أي من قائمة الأعذار الطويلة التي يمكن أن تخطر ببالك.

لا، دعونا نقولها بصراحة: إن الكتّاب يكتبون وغيرهم يصطنعون الأعذار.

يجب أن لا تسمح لأمر أن يحول بينك وبين عملك المعتاد ككاتب قصة إذا كان أدنى من مأساة حقيقية في حياتك الخاصة. أتظنون حقًا أن الكتّاب الناجحين لديهم وقت غير محدود، وليست عليهم مسئوليات أخرى وأنهم يتدفقون دائمًا حيوية وحماسًا لعزف ما يطلب منهم؟ إن هذا غير صحيح. إن الكتابة يمكن أن تكون متعة مسلية كبرى ومجزية بشكل كبير. ولكن الكتابة عمل شاق.

دعوني أكرر ما قلته

إن الكتابة عمل شاق.

لا يوجد إنسان يستمتع حقًا بالعمل الشاق يومًا بعد يوم، وأسبوعًا بعد أسبوع. فكل إنسان يحتاج أحيانًا إلى إجازة وأن يلهو أو أن يسترخي. وعندما يتسرب الخراب إلى مشروع مثل

الرواية فإن الكاتب يجب ألا يرى ما طبعه في ذلك اليوم أبدًا. وفي مثل هذه الظروف تتدفق الأعذار بسهولة، ولكن الكاتب المحترف لا يستسلم بسهولة. فهو لا بدّ أن يتصدى لكل الأعذار وكل الشكاوى ولجميع بدائل العمل، فالكاتب الحقيقي سيستمر في العمل وبانتظام.

تصوّر لو أنك تكتب صفحة في كل يوم فإنه بعد عام ستكون لديك رواية تبلغ صفحاتها ٣٦٥ صفحة. وعد إلى إعادة كتابتها في العام التالي وعلى نفس الوتيرة ستصل إلى رواية تامة تستطيع أن تعرضها للطبع على وكيل أو محرر، ويكاد هذا يعادل إنتاج كثيرين من الروائيين الرائجة أعمالهم.

ومن ناحية أخرى لو أنك أنفقت نصف وقتك في اصطناع الأعذار فإنك في أحسن الأحوال ستنتهي بإصدار كتاب بعد أربع سنوات. وهذا أمد طويل.

ولو أنك اصطنعت الأعذار لنفسك خلال ثلاثة أرباع المدة فإن من المحتمل أن تفقد كثيرًا من تلك القوة الدافعة إلى الحد الذي لن تستطيع معه إتمام مشروعك أبدًا.

إن أسلوب الاحتراف هو في العمل المستمر والمتواصل بل والمتشبث يومًا إثر يوم. فإن حدث ورفضت قصتك في نهاية حقبة طويلة من العمل الدؤوب فإنك لا تستطيع أن تتخذ هذا الرفض سببًا لترك الإنتاج أيضًا. إن جميع الكتّاب ينتجون بعض الأعمال الكاسدة. وجميع الكتاب يصادفون تثبيطًا ويشعرون بالتعب والإنهاك. ولا يقدم الجيدون منهم أعذارًا، وإنما يستمرون في كتابتهم.

دعني أقترح عليك أداة بسيطة قد تساعدك على تحاشي الوقوع في شرك اصطناع المعاذير. اذهب وابحث عن تقويم سنوي على كل ورقة كل يوم منه مساحة صغيرة بيضاء. اكتب في نهاية كل يوم في تلك المساحة شيئين؛ الأول عدد الساعات التي قضيتها على آلة الطباعة وأنت مشغول بمشروعك الروائي.

والثاني عدد الصفحات التي أنتجتها في عمل ذلك اليوم (وسيّان أكانت مسوّدة أم نهائية).

وفي الأيام التي ليس لديك فيها عمل تلتزم فيه اطبع صفحة بمساحة مضاعفة بين السطرين اكتب فيها أعذارك وأرّخها بدقة، وضعها في ملف خاص.

احرص على أن تملأ أعذارك صفحة على الأقل أي نحو ٢٥٠ كلمة. اعمل هذا دائمًا في كل مرة لا تعمل فيها.

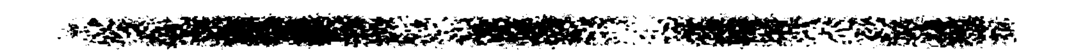
وأنا أضمن لك شيئًا واحدًا: إذا اتبعت هذا النظام بصرامة فإنك ستصل إلى مرحلة تشمئز فيها من كتابة أعذارك الواهية، وإنك إما أن تعود لاستثمار وقتك في كتابة أكثر إبداعًا وإما أن تهجرها.

وفي الحالتين ستتوقف عن السخرية من نفسك.

ليس هناك اعتذار جامع مانع. تذكر ذلك الشاب الذي ذكرته لك في المقدمة. كان أعمى وأصم ومع ذلك كان يكتب كل يوم. وأنت- إذا كنت تريد حقًا أن تنجح- لن تفعل أقل منه.

2

لا تظن أنك لوْذَعي



يمكن أن تفسد لوذعيتُك وتعالُمك قصصَك. إن عليك حتى قبل أن تبدأ في كتابة قصتك الثانية أن تتفحص مواقفك مع نفسك، ومع قرائك، ومع عملك، ومع القصص المعاصرة. فربما كانت هذه المواقف تفسد عملك دون أن تدرك ذلك.

اسأل نفسك:

- هل تعتبر نفسك أكثر ذكاء من معظم القصص والروايات التي قرأتها؟
- هل تعتقد أن القصص المعاصرة هي دون تحصيلك الفكري؟
- هل تظن أن قراءك – في المستقبل – سيكونون أغبياء؟
- هل كنت تطير فرحًا وأنت تقرأ روايات بروست Proust، وكنت تقدس إليوت T.S. Eliot وتظن أنه لم يظهر في أمريكا روائي عظيم حقًا، وتسخر من كل ما تجده في المجلات الرائجة ومن قوائم الكتب الأكثر رواجًا؟
- إن كان جوابك بالإيجاب فإنني أهنئك على رضاك عن نفسك، ولكنني أحذرك من أن مثل هذا الاعتداد بالنفس والتعالي هو موت لك ككاتب، وفي أحسن الأحوال ستنشر في يوم من الأيام قصصًا قصيرة مغمورة في مجلات الإعلانات التي توزع مجانًا ويكتب فيها معلمو اللغة الإنجليزية في الكليات الصغيرة من أمثالك، وفي أسوأ الأحوال ستهمس لأختك وأنت على فراش الموت عن مكان كنزك المخفي من القصص غير المنشورة، وتموت وأنت يداعبك أمل خائب بأن الأجيال القادمة ستحترمك كثيرًا كما تحترم الآن «الشاعرة الأمريكية» إيميلي ديكنسون Emily Dickinson.

ألا تعتقد أن من الأفضل ألاّ تسرف في غرورك؟ وأن تحاول أن تعرف ما الذي يرغب فيه القراء المعاصرون ثم تأخذ في العمل لإعطائهم قصصًا هي الأفضل من النموذج الذي قرؤوه؟

وتكلُّفُ التواضع شيء رهيب. ويفطن القراء إلى ذلك فيديرون له ظهورهم. إن الكاتب الجيد يكتب بتواضع لا بتنازل، وكأنه يكتب لمخلوقات أدنى منه. وكما جاء على اليافطة المعلقة على جدران حجرات إعداد الأخبار في الماضي «لا تكتبوا لقرائكم وكأنهم صغار، فالذين أكثر منكم بكمًا لا يستطيعون القراءة». لا تكتب لقرائك الذين هم أقل مستوى منك كلاماً لا تحسن أنت نفسك قراءته.

وتصدق هذه العبارة تمامًا في مجال القصة؛ لأن القصة لا تأتي من الرأس، إنها تأتي من القلب، ووظيفة من يعمل كاتب قصة سبر أغوار العواطف الإنسانية ثم تصويرها ... وإعادة خلقها... وتحريكها. إن كبر القلب – التعاطف – أهم بكثير من معامل الذكاء.

وإن كنت تعتبر الجمهور حشدًا كبيرًا من المفتقرين للنظافة، وأنهم أدنى منك فإنني أرجوك أن تعمل على تغيير مواقفك. فأنت لا تستطيع أن تكتب لقرائك باستعلاء؛ فهم سيكتشفون حالاً افتقارك للصدق فيكرهونك.

ولتناول الموضوع بطريقة أخرى أقول لك تدبّر ما يلي:

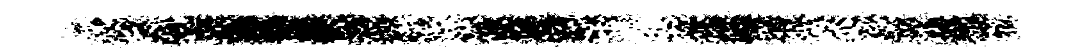
أنت محظوظ إن كنت لبقًا جدًا، ولكنك إن كنت ذكيًا فإن من أصعب واجباتك الابتعاد عن أسلوب التعالي في عملك. ولا تتطلب كتابة قصص رائعة كل تلك اللباقة ... إن كنت حساساً وتراعي مشاعر الآخرين.

ما رأيك أن تكتب على لوحة الإعلانات في مكتبك العبارات التذكيرية التالية:

- **لا تكتب لقرائك بتعال أبداً.**
- **لا تفترض أن قارئك أقل ذكاء منك.**
- **لا تسخر أبدًا من عمل منشور.**
- **لا تظن أن عدم رواج مؤلفاتك يرجع إلى أنها فوق مستوى القراء! هذا كلام فارغ.**
- **اهبط إلى مستوى القراء.**

3

لا تكن استعراضيًا فيما تكتب



إذا كان لديك مجال خاص من الخبرة، إذا كنت ممرضًا مثلاً أو محاميًا فإن معرفتك المتخصصة ستكون بمثابة منجم ذهب تستغله كخلفية لقصصك. وقراء القصص يحبون أن يعرفوا أشياء جديدة في قراءتهم لقصة جيدة.

وإذا كانت لديك ذخيرة وفيرة وواسعة من مفردات اللغة فإن هذه ستكون أيضا أداة مفيدة. وإذا صادف أن كنت قارئًا واسع الإطلاع أو أكثر ثقافة وتعليمًا في الفنون من المواطن العادي فإن هذا قد يساعدك عندما تكتب القصة.

وكما أن المعرفة القليلة يمكن أن تكون وبالاً فإن المعرفة الواسعة المكتسبة من الكتب قد تكون مدمرة لقصصك إذا خضعت لإغراء الاستعراض.

إن كتّاب القصة الجيدين لا يستعرضون معرفتهم؛ فلا يغرقون قصصهم بمعارف لا لشيء إلا لذاتها، ولا يتعمدون استخدام المفردات الصعبة بدلاً من المفردات الدارجة. ويبحث هؤلاء الكتاب دائمًا عن أساليب للعمل في خلفية معلوماتية ضرورية وغير مقحمة إقحامًا، فهم لا ينسون أن القراء يثور سخطهم بسرعة إذا وجدوا أن أسلوب الكاتب يحملهم على الرجوع إلى القاموس مرة أو مرتين في كل فقرة.

لا تنس أن القراء لا يقرؤون قصتك ليعرفوا مدى لباقتك أو قدرتك على تعقيد جملك. فإن أصررت على أن تكون استعراضيًا في نسختك فإن القراء سينفضون عنك زرافات ووحدانًا. ولعل من الممكن صياغة أكثر الأفكار تعقيدًا بلغة بسيطة نسبيًا، ومن الممكن أيضاً أن تنقل لقرائك كمية هائلة من المعلومات المدهشة دون أن يوحي هذا بأنه استعراض منك.

وإليك مثالا على ما يجب عليك ألا تفعله:

وسط طوفان ظلامي من الثرثرة الغريبة التي جاءت ثمرة جهد مفرط في إظهار تحصيل فكري غير عادي أثر الرجل السالف الذكر على جميع مستمعيه بمثال غريب حقاً.

الذي كان ذلك الكاتب يحاول أن يقوله هو:

حاول الرجل أن يبهر الناس بإسرافه في الحديث ولكن ذلك لم يعجب أحدًا.

وقد ترغب في أن تفحص ذاتك وتفحص نسختك باحثًا عن مادة مفرطة في الاستعراضية المنفرة. وقد تفتش نسختك بحثًا عن مصطلحات متخصصة يمكن كتابتها بلغة أبسط، وتبحث عن معلومات وضعتها في القصة لإظهار اتساع معرفتك بدل أن تكون من أجل بناء القصة.

ليس هناك من يحب الدَعيّ الاستعراضي، وقرّاء القصص يستطيعون أن يشموا رائحته عن بعد ميل.

4

لا تتوقع المعجزات



يقضي الطبيب في كلية الطب من خمس إلى عشر سنوات في دراسة الطب حتى يصبح طبيبًا. فلماذا يظن الناس أن بالإمكان أن يصبح الإنسان كاتبًا قصصيًا محترفًا في أسبوع أو في شهر أو حتى في سنة؟

إن كتابة القصة خادعة جدًا، فهي كركوب الدراجة يبدو سهلاً حتى تجرّبه. وبينما يعطيك ركوب الدراجة برهانًا سريعا ومؤلمًا بأنه ليس سهلاً كما بَدا لك. فالكتابة أكثر براعة ومكرًا؛ وقصتك الأولى قد تبدو لك جيدة، بالرغم من أنها تكاد تكون غير صالحة للنشر عند التفكير فيها فيما بعد.

لقد تناولت هذا الكتاب لأن الكتابة تروق لك، ولعلك تزاول شيئًا منها، ومن أجل هذا جئت ومعك بعض المهارات اللغوية ورغبة في سرد القصص. وقد تكون مهاراتك اللغوية جيدة إلى حدّ ما (أتمنى ذلك). ولعل لديك أفكارًا رائعة تصلح للقصص، وربما تحسن الطباعة وما إلى ذلك.

وهل يعني شيء مما ذكرت أنك تعرف كيف تكتب القصة ؟ لسوء الحظ لا. إن كتابة القصة وظيفة صعبة إلاّ في حالة العباقرة النادرين. فهي تتطلب مشاركة عشرات من المهارات المحددة والأساليب التي يصعب تحصيلها. وقد تصبح فنًا ولكن بعد أن تصبح حرفة كاملة.

أجل باستطاعتك أن تتعلم كيف تقوم بها إذا كان لديك قليل من الموهبة، ولكن ذلك قد يستغرق بضع سنين.

ولكن لماذا يكون هذا خبرًا سيئًا؟ لو أن العملية كانت سهلة لأصبح كل الأنام كتّابًا، وسيكون

إنجازك ضئيلاً. إن الانطلاق في درب وعر مسألة مثيرة، ولكن النتيجة قد تكون مجد العمر.

وقد تجد أن ذلك يشمل كتابة مخطوطات كثيرة ... وزمنًا طويلاً حتى تتعلم مداخل الأساليب الفنية ومخارجها في تناول وجهات النظر أو كتابة مشاهد مكتملة أو نحوها. ولكنك أثناء تعلمك كل جزء من الحرفة دافعًا ثمن المعرفة التي تكتسبها عملاً شاقًا وزمنًا فإنني أضمن لك أنك ستزداد تعلقًا بهذا السبيل وتزداد رهبة من جمال بناء السرد القصصي ومنطقه.

وهو يستحق ما تصرف عليه من زمن. لا تتوقع المعجزات بين عشية وضحاها، وما عليك إلا أن تظل مؤمنًا بذلك. فإن ثابرت فإن فرص تحقيقك بعض النجاح كبيرة.

وعلى العكس من ذلك إذا شعرت بالاشمئزاز أو بالإحباط وتوقعت الشهرة والمال بين عشية وضحاها فإنك فاشل لا محالة.

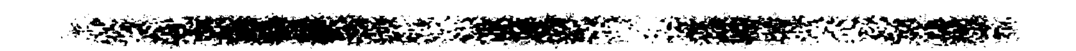
سجل في يومياتك أو في أي سجل دائم آخر هدفك ككاتب على مدى خمس سنوات من الآن. وافترض (كما هو الواقع) أن حرفة الكتابة تتقدم للأمام بخطوات قصيرة – اكتب أين تأمل أن تكون بشكل مثالي ككاتب بعد أربع سنوات من الآن، وبعد ثلاث سنوات، وبعد سنتين. وبعد سنة في مثل هذا الوقت.

ضع قائمة تلك الأماني جانبًا، وابدأ العمل وكن صبورًا، ولكن احمل نفسك على الشغل الشاق. سجل ملاحظاتك حول تصوراتك والمهارات التعلمية التي اكتسبتها عندما تصادفك. وبعد سنة من الآن قارن أين كنت وأين ستكون عندئذ. ستشعر بالسرور وبالدهشة.

ولعلك لا تكون الآن كاتبًا روائيًا رائجًا بعد. ولكنك ستكون أقرب إلى رؤية تقدمك في مسيرتك.

5

لا تسرف في تسخين محركاتك



عندما أبدأ في قراءة قصة كتبها كاتب غرّ كثيرًا ما أتذكر صباح أيام الشتاء الباردة منذ زمن بعيد في أوهايو عندما كنت أجلس منكمشًا إلى جانب أبي في سيارتنا البويك العتيقة في مرآب مظلم في انتظار أن يسخن محرك السيارة لكي ننطلق.

في تلك الأيام كان تسخين السيارة هو الأفضل قبل انطلاقها. لقد كان زيت المحرك متعدد اللزوجة ما يزال بعيدًا، وكان التقليد المتبع أن يظل محرك السيارة ساكنًا إلى أن يسخن الاشتعال الزيت حتى يدور المحرك بسهولة أكثر موفّرًا تشحيمًا أفضل.

لقد مضت تلك الأيام، ولكن العجيب أن كتّاب القصة ما يزالون يقومون – وبلا داعي – بالشيء نفسه في بداية العمل في كتابة قصصهم.

ويمكن أن أسألهم «لماذا استهللتم قصتكم بهذا الوصف الطويل الجامد للمدينة (أو لمنزل أو شارع أو مشهد ريفي)»؟

ويجيب الكاتب المبتدئ بعد أن أحرجه السؤال قائلاً: «لقد أردت أن أبيّن المكان الذي تجري فيه أحداث القصة».

أو قد أجد نفسي مضطرًا لأن أسأل «لماذا بدأت هذه القصة بإعطاء معلومات عن خلفية أشياء حدثت قبل شهور أو حتى قبل سنين»؟

فيجيب الكاتب الغرّ المسكين «أردت للقارئ أن يعرف كل ذلك قبل الشروع في القصة».

إن مثل هذه المقاربات الجامدة أو المتخلفة في تناول القصة قد تكون مهلكة للرواية وهي من غير شك مميتة لقصة قصيرة حديثة. إن قراء اليوم – وهذا يشمل بالطبع المحررين الذين يشترون

قصتك أو يرفضونها – أقل صبرًا مما كانوا عليه في الماضي. إنهم لا يحتملون قصة تبدأ بتسخين المؤلف لمحركاته. فإن كان هناك مسرح للحدث بحاجة إلى وصف فإنك تستطيع أن تفعل ذلك فيما بعد، بعد أن تنطلق قصتك. وإذا كان لابد من إعطاء الخلفية للقارئ فإن بإمكانك إعطاءه هذه الخلفية بعد أن تكون قد أثرت اهتمامه بالحدث الحالي في القصة.

لقد مررت بتجربة مرعبة حين وقفت بباب حجرة في دار نشر مجلة، حيث يقرأ مساعدو المحرر بريد القراء، ويقررون هل تحوّل القصة إلى المحرر لإعادة النظر فيها، أو تعاد في الحال كقصة مرفوضة.

قد يشق المساعد طرف المغلف، ويسحب المخطوطة مواربة منه، ويتفحص الفقرة الأولى أو فقرتين من الحكاية. وأحيانًا – وعلى أساس هذه النظرة الخاطفة وحدها – إمّا أن تحول القصة إلى المحرّر للبت فيها وإما أن تلقى في كومة المرفوضات.

فهل تظن حقًا أنك تجتاز ذلك المساعد بوصف جامد لمنزل أو شارع ؟ أتتخيّل أن ذلك القارئ الذي تمر عليه مئات المخطوطات كل يوم سيجيز قصتك إذا بدأت بمادة جرت أحداثها قبل عشرين سنة؟

إن الفرص ضئيلة جدًا جدًا.

فائدة: لا تسخن محركاتك. ابدأ قصتك بالجملة الأولى.

كيف تفعل ذلك ؟ بإدراك ثلاث حقائق

١- في أي وقت تتوقف فيه لوصف شيء ما، تكون قد توقفت. إنك حين تطلب من قارئ أن يقفز بحماس إلى قصة لا تبدأ بحراك، فإن ذلك يماثل طلبك من راكب دراجة أن يركب دراجة بلا عجلتين فهو يدوس الدواستين ويدوس ولكنه لا يتحرك. إن الوصف أساسي في القصة، ولكنه في مطلع القصة مميت.

٢- إن السرد القصصي ينظر إلى الأمام وليس إلى الخلف. وأنت عندما تبدأ قصة بمعلومات خلفية توجه القارئ وجهة مغلوطة وتسلبه حماسه. ولو أنه كان يريد أخبارًا قديمة لقرأ صحيفة الأمس .

٣- إن القصص الجيد يبدأ ويتناول استجابة امرئ ما للتهديد.

ولنتوسع قليلا في هذا البند الأخير (رقم 3) لأنه يخبرنا كيف يجب أن تبدأ قصصنا.

إن طبيعتنا كبشر أن نفتتن بالتهديد. ابدأ قصتك بمتسلق جبال يتدلى عن صخرة بأظافر أصابع يديه، وأراهن أن القارئ سيقرأ المزيد منها ليعرف ماذا جرى له بعد ذلك. ابدأ قصتك بطفلة فزعة لأن عليها أن تعزف منفردة على البيانو أمام جمهور كبير من المستمعين – وهي بالطبع تشعر بالتهديد – وستجد أن قارئك قد صار فورا مهتما بورطتها.

ومن المعقول حينئذ أن لا تسخّن محركاتك منذ البداية. عليك أن تبدأ الفعل. أي فعل؟ تهديد وردٌّ عليه.

إن كل قصة جيدة تبدأ في لحظة تهديد.

أيعني هذا أنه محكوم عليك أن تمضي حياتك ككاتب باحثًا عن تهديدات جديدة مادية مرعبة؟ لا أظن ذلك بالرغم من أن بعض الكتاب الجيدين قد نجحوا بسبب تناولهم التهديد والخطر الواقعيين والماديين. وليس من الضروري أنك إذا كتبت عن كارثة مادية تحقق تهديدًا مدهشًا في قصصك.

راجع حياتك للحظة. ما هي تلك الأزمات التي شعرت فيها بالرعب وبالتهديد الشديد؟ ربما كان ذلك في اليوم الأول الذي دخلت فيه المدرسة، أو حين مات أحد أفراد الأسرة أو حدث طلاق. أو ربما كان ذلك في أول مرة تقول فيها عبارة في مسرحية مدرسية. أو ربما حين حاولت الدخول في فريق رياضي، أو موعدك الغرامي الأول، أو عندما غيرت مدرستك. أو عندما رحلت عائلتك إلى سكن جديد؟ أو عندما انتقل إلى جواركم في البيت سكان جدد ولم تكن تدري هل ستحبهم أم لا؟ أو عندما خطبت أو تزوجت، أو في أول مرة داومت فيها في وظيفة؟ أو عندما طردت من وظيفتك؟ أو عندما رقيت في وظيفتك؟

جميع أحداث التوتر، وكل التهديدات، بالرغم من أن كثيرًا منها كان مناسبات سعيدة. الآن. لماذا يكون الأمر على هذا النحو؟ أليس من الغريب أن تشكل الأحداث السعيدة تهديدًا؟!

أبدًا. لقد أشار مفكرون أفضل مني أننا نحن البشر، نحب أن نشعر أننا على انسجام مع بيئتنا ومع وضعنا في الحياة. وكل واحد فينا يحمل تصورًا عنا وعن حياتنا وعن طبيعتنا كأفراد. وعندما تسير الأمور على ما يرام نشعر بانسجام مع كل شيء ومع كل من حولنا ولا نشعر بالتهديد. فإن دخل تغيير – أي تغيير تقريبًا – يهتز عالمنا ونشعر بعدم الراحة.

مهددون.

ليس هناك ما هو أشد تهديدًا من التغيير.

وانطلاقا من هذه النقطة فإنه من المنطقي أن تعرف متى تبدأ قصتك وأين – الصفحة الأولى، السطر الأول – عندما تحدد لحظة التغيير. لأن التغيير هو نقطة بداية القصة.

- جاءت حافلة إلى المدينة ونزل شخص غريب من الحافلة.
- استدعى الرئيس أحد الموظفين وقال له « تعال عندي أريد أن أخبرك بشيء هام».
- انتقلت أسرة جديدة إلى بيت في نهاية الشارع.
- أرسلت إلى منزلك برقية.

تتغير الفصول ... وأنت تشعر بالقلق ... وعدم الراحة؟

وفي لحظة التغيير الحاسمة هذه – مهما تكن – تبدأ قصتك. حدّد لحظة التغيير، وعندئذ تعرف متى يجب أن تبدأ قصتك. فإن بدأت بأي أسلوب آخر فإنها الكارثة.

- ابدأ مبكرًا بالخلفية وستكون النتيجة باهتة.
- ابدأ من ناحية أخرى في القصة، وستكون النتيجة في غير السياق.
- ابدأ بعد التغيير بوقت طويل وستكون النتيجة مضطربة.

ابدأ قصتك الآن، وامض فيها إلى الأمام الآن. وكل ما هو متصل بالخلفية لا يعني إلاّ المؤلف، ولا يهم القراء، إنهم لا يريدون هذه الخلفية. إن اهتمام القارئ هو في التغيير... والتهديد... وأسلوب تعامل الشخصية مع هذا التغيير الآن.

وأسمع صوتًا محتجًا يقول «ولكنني أرغب في كذا وكذا وكيف كانت الأمور في عام 1931 (عام الكساد الكبير)» «أريد أن أدخل تلك المادة».

ليس في هذه القصة، لا تستطيع، ليس إذا كانت هذه القصة تجري في الوقت الحاضر. ربما تستطيع أن تدخل بعضًا منها في القصة فيما بعد، ولكنك إذا بدأت قصتك بها فإنك ستقتل القصة. (وإن سارت الأمور من سيء إلى أسوأ فإنك تستطيع كتابة قصة أخرى حول ثلاثينيات القرن (القرن الماضي) حيث يمكن أن تصبح المادة القديمة مادة الوقت الحاضر بلغة افتراضات القصة).

تذكر ما يطلبه قراؤك. لا تعذب قارئك بهموم مؤلفك. يجب أن تعطيه في البداية ما يهمه، وإلا فإنه سيكف عن القراءة.

وماذا يريد القارئ – ما الذي يجذبه إلى الاستمرار في القراءة – إنه يريد التهديد. والتهديد أشيع أنواع التغيير.

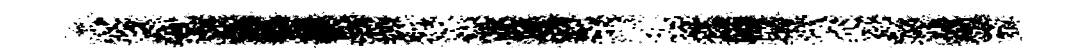
اختبر نفسك في هذا. اكتب في دفتر يومياتك أو دفتر الملاحظات قائمة بعشر مرات في حياتك كانت هي الأشدّ رعبا وقلقا.

قد تضم قائمتي يومي الأول في الكلية، واليوم الذي بدأت فيه خدمتي الفعلية في سلاح الجو، وأول يوم ألقيت فيه خطابًا على جمهور كبير، والمرة الأولى التي كنت فيها الطيار الوحيد في طائرة صغيرة. وقد تكون قائمتك مختلفة عن قائمتي. ولكنني أؤكد لك أن القائمتين تشتركان في شيء واحد، وهو أنهما تصوران لحظات تغيير.

ولعلك بعد أن فعلت هذا تريد أن تُعدّ قائمة ثانية. وهذه قائمة عشر تغييرات تعتقد أنها تصلح لتهديدات افتتاحية في قصصك. ولا بأس في أن تبني هنا على بعض تجاربك الحياتية الحقيقية، ولا بأس أيضًا في أن تقدم تغييرات خطيرة.

وفي أي من الحالتين أقترح أن تحتفظ بهذه القائمة، وعندما تشعر في مرة أخرى أن مشروع القصة الحالي لديك بدأ يتباطأ أو يرتبك قارن مشكلة بدايتك بقائمة الأفكار من حيث عمق التغيير الذي تتناوله وجديته، فقد تجد نفسك منزلقًا في تسخين محركات قصتك بدلاً من أن تبدأ بلحظة التغيير الحاسمة التي تحرك القصة حقاً.

6
تحاش الأسلوب المنمق



يحتاج القراء إلى الوصف في القصص التي يقرؤونها ليتخيلوا مسرح الأحداث والشخصيات التي فيها – ليدخلوا في الفعل حقاً. ولكن الكتاب قد يستطردون ويمضون بعيدًا في محاولاتهم تقديم هذه الأوصاف، وكثيرًا ما يتوقفون لوصف أشياء مثل – غروب الشمس، ويعتقدون أن النثر الجميل هو غاية في حد ذاته – وينسون أنهم عندما يتوقفون عند وصف شيء طويلاً تتوقف حركة القصة أيضًا.

كان لي صديق موهوب جدًا في كتابة القصة الأمريكية الغربية – قصة قصيرة ورواية- هو الراحل كليفتون آدامز. وقد خصص في إحدى رواياته الغربية الفائزة بجائزة عدة صفحات لوصف الغروب. وكان ذلك انشقاقًا غريبًا عن القواعد المتبعة في الرواية التي يكتبها الروائيون المحترمون.

ومع ذلك فقد نجحت في هذا الظرف المنعزل. وقد جعل آدمز موقع القصة في حالة توحي للقارئ بتهديد صارم: إذ ما إن يحلّ الظلام حتى تكون عصابة من المجرمين المتهورين قد خططت للهجوم على معسكر البطل المنعزل وخدعته. ولهذا كانت كل كلمة في وصف الغروب ضرورية ومقلقة بشكل مؤلم.

وفي مثل هذا الوضع الخاص تستطيع أن تكرّس للوصف مساحة كبيرة. ومن النكات الدائمة بين الكتّاب والناشرين نكتة عن كاتب هاوٍ خصّص مساحة أثيرة لديه لوصف شروق الشمس أو غروبها. وكل ما عليك أن تفعله في بعض دوائر النشر هو أن تذكر شيئًا مثل «أصابع الفجر الوردية» حتى ترى الابتسامات من كل جانب. وعادة ما تكون مثل هذه الأوصاف عماد الكتابة القصصية الهزيلة.

وإذا كنت تقرأ هذا الكتاب من البداية مباشرة فإنك تعلم لماذا الأمر على هذا الحال. إن القصة حركة والوصف سكون. إن محاولة وضع وصف مطوّل لموقف أو شخص في قصة هي أشبه بالمعضلة التي تجابه علماء الفيزياء عندما يحاولون وصف طبيعة الإليكترون. وقد وصف هذا الحال عالم متميز فقال: إنك لا تستطيع أن تصف ما هو الإليكترون في لحظة معينة، وإذا فعلت ذلك لا تعرف بالضبط أين هو، أو تستطيع أن تحاول أن تصف مكانه ولكن في هذه الحالة لا تستطيع أن تقول ما هو بالضبط .

وأظن أن ما كان يقوله هو بكل بساطة ما يلي: إن كنت تريد أن تصف شيئًا بالتفصيل فعليك أن توقف الفعل، ولكن الوصف بلا فعل لا معنى له.

لذا فإنك حين تبتلي قراءك بوصف مفصّل تتوقف قصتك. يجب أن يصاغ الوصف بعناية في شذرات ونتف لكي تُبقي على قارئك مشاهدًا عالم قصتك وسامعًا له وشاعرا به. ولكن أرجو أن تلتفت هنا إلى أن اللغة يجب أن تدخل قليلاً قليلاً لا تكال كيلا بالصفحات.

وأنا على يقين من أنني لست أول من حذر من «الوصف الشاعري» وكيف أنه يوقف حركة القصة. ومع ذلك فإن مثل هذا الوصف ما زال يظهر المرة تلو المرة في نسخة كاتب هاو. وتثبت مثل هذه الشذرات شيئا من اثنين؛ إما أن الكاتب لا يفهم طبيعة القصة الأساسية، وإما أن الكاتب مولع بعباراته حتى صار يسمح للعجرفة أن تتغلب على الحكمة. إن الكتابة الجميلة تكاد تبطئ من خطوات القصة وتشتت انتباه القراء عن مسار القصة.

وأرجو أن تلاحظ أن الوصف يمكن أن يكون شيئًا آخر غير الكتابة حول شجرة أو عن الغروب فالكتّاب المبتدئون يخطئون حين يوقفون كل شيء عندما يصفون أفكار شخصية أو مشاعرها. وكثيرًا ما كان هذا لا يقل سوءًا عن أصابع الفجر الوردية.

ولا شك أن عليك أن ترى ما في عقل شخصيتك وقلبها، وأن تعطي شيئًا من بصيرتك للقارئ، لكي يعرف شيئًا عن الشخصية ويتعاطف معها ويتماهى مع الفعل. ومثل هذا الوصف لحال الشخصية الذهنية وعاطفتها هو عادة قصير نسبيًا حتى في القصص الجيدة بل حتى الروائية منها. ويتحدث الكاتب المتمكن من فنه قليلاً (يصف) ويستعرض كثيرًا (يظهر الفعل).

إن القراء العصريين يريدون منك أن تحرك القصة لا أن تقف لتناقش الأشياء.

وبهذا الخصوص قد تحتاج إلى التفكير في أنظمة توصيلك القصصي. هناك طرق مختلفة لنقل معلوماتك إلى قرائك. ولها سرعات خاصة بها:

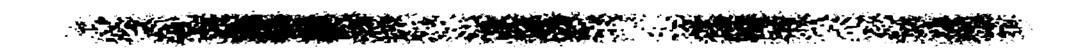
- **الشرح:** هذا هو أبطأ السرعات كلها. وهو يشتمل على الإعطاء المباشر للمعلومات الحقيقية. لا يحدث أي شيء البتة. إنك تعطي القارئ بيانات - بيانات سِيَر وبيانات شرعية وبيانات اجتماعية ونحوها. وبعض هذه تدخل في قصتك، ولكن لا توجد حركة قصة مادمت تصنع معلومات موسوعية.
- **الوصف** : يكاد يماثله في البطء. بعض هذا ضروري، ولكن عليك أن تنتبه.
- **السرد** : وهنا نرى شخصيات على خشبة المسرح في القصة «الآن» وقد قدمت أفعالها على أساس هات وخذ، لحظة لحظة بلا تلخيص ودون إهمال شيء.. ويشبه هذا مسرحية، وسيكون معظم قصتك على هذا النحو. وسنناقش هذا فيما بعد، وهذا اللون من السرد القصصي يسير بسرعة ويوفر حركة مستمرة .
- **الحوار:** الناس في القصة يتحدثون: فعل قليل جدًا أو فكر داخلي. أشبه بمباراة تنس سريعة الحركة إلى الأمام وإلى الوراء، ونقطة مقابل نقطة. وعندما تكون شخصيات القصة متوترة وتتحدث بنبرات عنيفة وقصيرة، فهي سريعة جدًا وتتحرك إلى الأمام.
- **التلخيص الدرامي:** هذا هو أسرع الأشكال كلها. وهنا تصادف المادة الدرامية متحركة، ولكنها بدلاً من أن تحدث لحظة بلحظة كما هو الحال في السرد القصصي تجد أن عليك أن تزيد من سرعتها بتلخيصها. وفي هذه الحالة فإن وصف سباق السيارات أو مناظرة يحتاج إلى ست صفحات من السرد ويمكن أن تختصر في فقرة سريعة واحدة.

وإذا بدت لك قصصك أنها تتحرك ببطء شديد فيمكنك أن تحلل بعض نسخك باحثًا عن أي شكل من الكتابة تميل إلى استخدامه، فربما كنت تسرف في وصف الغروب مرات كثيرة (بشكل أو بآخر) ولم تستخدم حوارًا أو تلخيصًا دراميًا أبدًا. وإذا شعرت من ناحية أخرى أن قصصك تنطلق بسرعة مفرطة فقد تحتاج إلى تحويل شيء من الموجز الدرامي إلى سرد

قصصي أو حتى تتوقف (قليلاً) بين الفينة والأخرى لوصف ما يبدو عليه المشهد، أو ما تفكر فيه أو تحس الشخصية به.

وبهذه الطريقة يمكن أن تصبح أكثر وعيًا بميولك ككاتب قصة، وتبدأ في رؤية ما يساعدك من الميول وأيها يحول دون رواج قصصك. وتستطيع أن تجعل حجم ما تكتب متماشيًا مع حجم الحكاية، وتختار نظام التوصيل اللازم لتحقيق التأثير المطلوب وتبقي على حركة الحكاية.

7
لا تستخدم في قصتك شخصيات من الواقع



جاءني ذات يوم أحد طلاب الكتابة عندي. دخل عليّ وهو يحمل في يده الصفحات الأولى من قصة جديدة. سأدعو هذا الطالب باسم «والي». قرأت القصة وأعدتها له.

قلت له – بقدر ما أستطيع من اللطف - «حقا إن هذه الشخصيات يا والي ليست مشوقة كثيراً».

عبس والي ولم يفهمني.

فحاولت مرة ثانية وقلت «هذه الشخصيات باهتة يا والي، إنها تافهة وزائفة ولا طعم لها، فهي بلا حياة، وبلا لون ، وبلا حركة. إنها بحاجة إلى جهد كبير» .

وبدا أن والي قد صُدم فقال «كيف تكون هذه الشخصيات باهتة؟ إنها شخصيات حقيقية لقد أخذت كل واحد منها من الحياة»

فقلت له «آه، هذه هي المشكلة»

فقال «ماذا؟»

«ليس باستطاعتك أن تستخدم أناسًا حقيقيين في قصتك».

«لماذا؟»

« لسبب بسيط. الناس الحقيقيون يمكن أن يقاضوك. والأهم من هذا أن الناس الحقيقيين في القصة – الذين يؤخذون من الحياة رأسًا ويوضعون على صفحة القصة – باهتون »

وانتصب والي في جلسته وقال «أتقول لي إن أصدقائي باهتون؟»

فقلت له «كلا. ليست هذه هي المسألة، ولكن الناس الحقيقيين في القصة ليسوا نابضين بالحياة بما فيه الكفاية. إن الشخصيات الروائية الجيدة تُشَكَّل ولا تُستنسخ من الواقع» .

وشعر والي بالإحباط ولكنني حاولت أن أشرح له المسألة كالتالي:

إن من أصعب الأشياء التي نطلبها من قرائنا هو أن ينظروا إلى الشخصيات بإمعان وأن يتعاطفوا معها. تصوّر أن جميع قرائك عليهم أن يعتمدوا على بعض الرموز المطبوعة على ورقة. وعلى القراء أن يتعرفوا من هذه الرموز على حروف الهجاء، وأن يشكلوا من الحروف كلمات، وأن يستخلصوا معاني من الكلمات ويربطوا المعاني بجمل. ومن تلك النقطة على القراء أن يقوموا بقفزة مدهشة من الإيمان والحدس نوعا ما: عليهم أن يستخدموا خيالهم الخاص ليصنعوا صورة فيزيائية وعاطفية عن شخص موجود في رؤوسهم فقط، وبعد ذلك عليهم أن يؤمنوا بأن هذا الشخص المتخيل هو، بشكل ما، حقيقي، وعليهم أيضا أن يهتموا به.

يحتاج القراء إلى كل مساعدة يستطيعون الحصول عليها للقيام بهذه المهمة المتخلية والعاطفية الشاقة .. وهم بحاجة إلى مساعدة كبيرة للقيام بالعمل حتى ولو كان منقوصًا.

وإذا أردت أن تساعدهم فإن المطلوب منك أن لا تقتصر على نقل ما رأيت أو عرفت عن شخص حقيقي. إن عليك أن تبني شيئًا أكبر مما هو في الحياة كثيرًا، أكثر مبالغة. وإذا قمت حينئذ بعملية المبالغة بإتقان سيرى قراؤك مبالغتك الكبيرة غامضة أو مبهمة، ولكن ما يرونه يكفي لأن يظنوا أن «هذه الشخصية المبنية تبدو لي كشخص واقعي». 32

وشخصيات القصة الجيدة – بعبارة أخرى – ليسوا أشخاصًا واقعيين أبدًا. وقد يبدأ تصورك لشخصية بشخص حقيقي، ولكنك إذا أردت أن تجعلها زاهية بشكل كبير حين تقدمها لقرائك لكي يؤمنوا بها فإن عليك أن تبالغ كثيرًا وأن تعطيه خصائص قصيرة ومميزة تلتصق به، وعليك أن تجعله يبدو وكأنه شخصية مخيفة إلى درجة يرى القراء أكثر الجوانب المعتمة فيها.

وهكذا فإنك حتى لو بدأت بشخص حقيقي فإنك لن تنتهي به كشخصية في قصتك.

على سبيل المثال إن كان الشخص الحقيقي مواليًا للدولة فإنك ستجعل شخصية قصتك موالية بشكل لا يكاد يصدق، وإن كان هذا الشخص نافد الصبر، ولو قليلاً، في الحياة الواقعية فإن شخصية قصتك ستكون عصبية، تصرّ على أسنانها، وتفرقع أصابعها وتقاطع الناس في حديثهم، وتشدهم شدًا، وتقلب السماء على الأرض بنفاد صبرها المبالغ فيه. وبالإضافة إلى هذا قد تجد أنك قد يفيد إبداعك إذا أدخلت شخصًا أو اثنين من الحياة الواقعية وأضفت أشد حالات نفاد الصبر عندهما.

وإذا أتقنت ذلك سينتهي بك المطاف إلى شخصية غامضة لم يعد بينها وبين الشخص الحقيقي الذي انطلقت منه أي شبه لأن الشخصيات الجيدة لا تشبه الأشخاص الحقيقيين حقًا.

ثم إنك إذا أردت أن تبدع شخصية قصصية ستعطيها بعض السمات المعروفة جدًا، وهي أيضًا أكثر غرابة من أي شيء يمكن أن نصادفه في الحياة الواقعية. وهكذا ستكون شخصيتنا نافدة الصبر، عصبية أيضاً. إنها تدخن كثيرًا، ونراها دائمًا تشعل سيجارة أو تطلب علبة كبريت أو تطفئ سيجارة أو تنفث دخانًا. وتظهر كثيرًا عادتها في دق المنضدة بأصابعها كسمة أخرى لعدم الصبر والعصبية. إنها تقاطع الناس وهم يتحدثون وتتصرف بوقاحة؛ تزاحم الناس للدخول في المصعد، وتجيب إجابات نزقة، تطلق زامور سيارتها عاليًا للسائق الذي أمامها حالما تضيء إشارة المرور الضوء الأخضر، وهكذا. وكل هذه السمات التي ابتكرتها سترد كثيراً، وليس أحيانا قليلة، كما قد يحدث في الحياة الواقعية.

وشخصيات القصص الجيد هي أيضًا أميل إلى أن تكون مفهومة أكثر من الناس الطبيعيين، يفعلون الأشياء التي يفعلونها لنوازع معقولة أكثر في أغلب الأحيان من حوافز الحياة الحقيقية .. وبينما هي أكثر زئبقية وتلونًا هي أيضا أكثر نشدانًا لغايات. وعلى القراء أن يكونوا مستعدين لأن يفهموا سبب ما تفعله شخصيتك، وقد لا يتفقون مع حوافزها، ولكنك وضعت الأشياء بعناية لكي يستطيعوا أن يروا أنه يتصرف تصرفه هذا لسبب وجيه.

وشخصيات القصص هي في كل هذه المسالك لا تختلف عن الحياة وحسب. فهي أفضل وأكبر وأزهى ومفهومة أكثر. أحسن أو أدنى، أجمل أو أقبح. وهي في النهاية أكثر إقناعًا.

إنني أكاد أسمع احتجاجا صامتا: « ولكنني أريد أن أكتب قصصًا واقعية » حسنًا، وأنا أيضا أريد ذلك. ومع ذلك فإن أردت أن تعطي وهمًا للواقعية فإنك ككاتب قصة جيد لا تستطيع أن تنسخ ناسًا حقيقيين. إن عليك أن تبني شخصياتك، تأخذ جوانب من ناس حقيقيين وتبالغ في بعض الزوايا وتطمس أخرى، تأخذ شيئًا من طبيعة شارلي في سرعة الغضب تضيفها إلى رقة قلب جون، وتدخل شيئا من أسلوب أندريو في الحديث السريع الانفعال، وتأخذ شيئًا من قائمة السمات التي أعددتها من خيالك وتضعه على الحوافز والخطط والآمال والمخاوف التي صنعتها كمؤلف لهذه الشخصية، لأن هذه السمات هي التي تحتاجها بوصفك المؤلف لكتابة هذه القصة بالذات

حتى أسماء شخصياتك أنشأتها إنشاء، إن «Brick Bradley» هو من اسمه شخصية مختلفة عن «Percy Flower» و «الأم تيريزا» لا يمكن أن تكون من نوع «Dolores Larue» وحتى أسماء شخصياتك هي منشأة وليست حقيقية.

ثم تأمل في خلفية الشخصية. في الحياة الواقعية قد تأتي شابة من خلفية ريفية فقيرة، ومع ذلك قد تصل إلى رئاسة جامعة كبيرة. أما في الرواية الطويلة حيث تتوفر لك مساحة كافية لتجعل ذلك قابلاً للتصديق فقد تجد من الصعوبة بمكان أن تبيع هذه الخلطة من الخلفية والواقع الحالي في القصة. والاحتمالات التي أمامك هي أنك في قصة قصيرة ستنشئ خلفية مختلفة لرئيسة الجامعة، فقد تبدأ في صياغة حياتها المبكرة كابنة محبوبة ووحيدة لأمها أستاذة الجامعة وأبيها الطبيب. (إن الشخصيات وخلفياتها في القصص القصيرة تكاد تكون دائما أكثر اتساقًا من الناس في الحياة الواقعية).

الإثارة؟ ومرة أخرى نقول إن الشخصيات القصصية أفضل من الشخصيات الحيّة. ويبدو لنا الناس في الحياة في معظم الأحيان يعملون أشياء لأسباب لا نفهمها. فهم يتصرفون بدوافع تتولد عن أشياء في شخصياتهم هم أنفسهم لا يفهمونها أحيانًا. أما في القصة فإن المصادفات العشوائية أقل كثيرًا. وبينما نجد الشخصيات الروائية الجيدة قادرة على إدهاش القراء – ويجب أن تفعل ذلك أحيانًا على سبيل الاحتمال – فإن مثل هذه الشخصيات هي دائما مفهومة عند التحليل البسيط لاحقًا.

وبعبارة أخرى الناس في الحياة الواقعية كثيرًا ما يكونون غير مفهومين، ولكنهم في القصة غير ذلك.

ويراعي المؤلف هذا.

وكما يلتفت لأشياء كثيرة خاصة بشخصياته، لا ينسى أبدًا أن أناس القصة ليسوا أهل الحياة الواقعية.

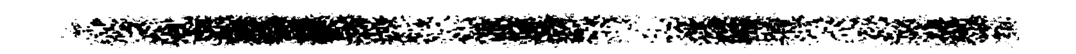
وهذا هو أحد السبل الكثيرة التي تتجاوز فيها القصة الحياة وتحسّن فيها. وهذا شيء جيد، أليس كذلك؟ ثم إذا كانت القصص تشبه الحياة حقًا لماذا نريدها ثانية؟ وأي حاجة تلبي؟ ومن الذي سيهتم بها؟

إننا نغزل الحكايات ... ونصنع شخصيات القصة ولا واحدة منها حقيقية، وفي هذا جمالها.

وعليك أن تضع العدسة المكبّرة في قصصك كما هو الحال في جميع القصص المروية – على شخصياتك وعلى الأحداث لكي يتذوقها قراؤك ... وهكذا يدخلون لفترة وجيزة عالمًا خاصًا، هو من صنع خيالهم إلى حد كبير، وقد صار زاهيًا بفضل مساعدتك البارعة.

8

لا تكتب عن شخصيات ضعيفة



ينسى كتّاب القصة كثيرًا أن الشخصيات المشوقة هي في معظم الأحوال الشخصيات النشيطة – والمجازفة – والمستثارة جدًا نحو غاية. وكم قصة قد تحطمت عند مطلعها لأن المؤلف أراد أن يكتب عن الشخص الغلط – شخصية من النوع الذي ندعوه أحيانًا بالشخصية الضعيفة .

إنك تعرف ما هي الشخصية الضعيفة.

إنها الشخص الذي لن يحارب في أي ظرف.

اسأله ماذا يريد وسيجيبك بالتأوهات.

إذا وكزته جفل ونكص.

إذا واجهته بمشكلة كبيرة اهتاج وأخذ ينفخ ولا يستطيع أن يتخذ قرارًا.

وهناك في الحياة كثير من الضعفاء. وكنت أنت وأنا ضعيفين في مرات أكثر مما نعترف. وارتبكنا وارتعبنا ومضينا بعيدًا إلى مرحلة تكافؤ الضدين وجلسنا عاطلين عن العمل ننتظر ماذا يمكن أن يحدث .

وبعبارة أخرى إن كثيرا مما يحدث في العالم الحقيقي يحدث بالصدفة. فبعد أن يلعب القدر دوره، وتحدث أشياء من تلقاء نفسها في الظاهر نتساءل متعجبين «أليست الحياة مهزلة؟» فالتغيرات الكبيرة في الحياة هي هكذا، ولذلك نرتبك ونذهل، ولا نستطيع أن نمسك الثور من قرنيه، لأننا لا نستطيع حتى أن نعرف أين هو هذا الثور اللعين[1] .

هذا هو الواقع.

ولذا فإن الحوادث في كثير من القصص المؤثرة لا تحدد النتيجة. ولا يجلس الناس في

- ١ - قولهم: take the bull by the horns هي عبارة مجازية: ويقصد بها مواجهة المشكلة بشجاعة. فالمقصود هنا أننا لا نستطيع مواجهة المشكلة بشكل مباشر وشجاع، لأننا في حالات كثيرة لا نعرف أين تكمن المشكلة أصلا.

قصتك متفرجين (وتجد بين الحين والآخر قصة تنقض كل ما قلته أنا. ولكنني أتحدث عن معظم القصص الناجحة. ولا يريد معظم القراء أن تخبرهم قصصهم أن الحياة عشوائية، بل يريدون عكس ذلك، فهم يريدون أن يؤمنوا بشيء. يريدون أن يؤمنوا أن الإصرار في العمل يمكن أن يؤتي أكله، وأن الناس هم سادة مصائرهم) .

وهذا هو ما يجعل عادة الشخصيات الضعيفة شخصيات قصصية رهيبة – ينقصها التصميم والإرادة لا تريد أو لا تستطيع أن تنهض للقيام بشيء.

وشخصيات القصص الجيد مكافحة، تعرف ماذا تريد، وتواجه الصعاب وتتحداها، لا تستسلم ولا تكف عن العمل، ولا تريد أن يحسم القدر المسألة. فالناس في القصص الجيد هم الذين يحسمون النتيجة. لا قدر عندهم. وهذا سبيل آخر من السبل الكثيرة التي يتفوق فيها القصص على الحياة ويغدو أفضل من الحياة الواقعية.

ولننظر إلى المسألة من هذه الناحية. إن القصة الجيدة سجل للحركة، والقصة الجيدة حركة. هناك من يدفع إلى الأمام، وهناك من يرد ما دُفع إلى الخلف، ولذا فإن القصة هي من ناحية سجل صراع. 36

فإن قبلت بهذه المقدمة فإن من الواضح أنك لا تستطيع أن تستثمر الفعل في القصة وخلاصتها في شخص ضعيف. فهو سيرفض الكفاح، ولا يردّ الدفعة إذا دفع، وفي أول فرصة سيهرب ويختفي.

وستسمع كاتبًا آخر يشكو ويقول «المسألة هي أنني لا أستطيع أن أجعل شيئًا يتحرك في قصتي» أو يقول «هناك شيء خطأ في قصتي الجديدة، تبدو باهتة، ولا حياة في الشخصيات». والمشكلة الحقيقية في مثل هذه الحالات ليست في حبكة القصة، ولكنها في نوعية الشخصية الرئيسية التي اختار الكاتب أن يكتب عنها. ارم الشخصية الضعيفة من القصة وضع شخصية أخرى تندفع إلى الأمام كشخصيات السينما التي قام بأدوارها الممثل جون وين، أو تلك الشخصيات التي يقوم بأدوارها هذه الأيام واحد مثل Clint Eastwood . وهنا ستبدأ الحركة.

وهل يعني هذا أن كل شخصية يجب أن تكون عنيفة ومتهورة مثل شخصية كلينت ايستوود السينمائية؟ كلا. إن هذا لا يعني أنه إذا كانت الشخصية نشيطة ومسكونة بدافع قوي فإنها يجب أن تكون شخصية بطل رفيع. إن الشخصية يمكن أن تكون نشيطة – ترفض أن تستسلم أو تتوقف عن التجربة – ومع ذلك فإنها مازالت مرعوبة وأحيانًا غير واثقة من نفسها. وفي واقع الأمر فإن مثل هذه الشخصية التي تعمل بالرغم من القلق أو الخوف أقوى من الشخصية التي تلقي بنفسها في الماء بلا تردد أو تفكير.

كيف تبني شخصية قوية فاعلة وليست ضعيفة؟ عليك أولاً أن تصمم أن تفعل هذا. وعليك أن تطرح جانبًا الأفكار الخاطئة التي قد تحملها عن الشخصية الهادئة والتأملية والحساسة والمراعية لحقوق الآخرين ومشاعرهم، وأن تدرك عدم وجود متعة في الجلوس على كرسي مريح والتفكير في الأمور. ويجب أن تكون شخصية قصتك فردًا قادرًا على الفعل، وهذا يكفي بالنسبة للمبتدئين.

أما وقد قررت أن تكتب عن شخصية مستعدة لأن تفعل شيئًا بدلاً من أن تجلس خاملة تنتظر ما يأتي به القدر، فإن عليك أن تدفعها للعمل دفعًا. كيف يمكن أن تفعل ذلك؟ بقذفها في ذلك التغيير المهدِّد التي تحدثنا عنه سابقًا.

وهنا عليك أن تتقمص شخصية بطل قصتك وتعطيه خطة اللعب المتمثل في استجابته لأي تهديد قد يواجهه الآن. وهو لا يتوقف عن العمل ولا يئن، فقد قرر أن يفعل شيئًا لإيقاف محنته. ينطلق وأمامه هدف. لقد التزم. وغدا تحقيق هدفه أساسيا في تحقيق سعادته.

مرحبًا به. إذا كنت قد وصلت إلى هذا الحد فإنك قد بدأت في بناء قصتك كالهدف الذي تنشده. وجميع القصص المعاصر هو فعليًا – وإلى حد ما – سجل لمثل هذا البحث. إن قصص Indiana Jones المثيرة نجحت على الشاشة الكبيرة لأنها بحث خالص (وهي بالمعنى الحرفي بحث عن الكأس المقدسة). وقد تتصل قصتك بهدف أدنى من الناحية الأدبية ولكنها ليست أقل حيوية بالنسبة لشخصية قصتك.

تغير شيء ما.

تهددت شخصية القصة.

أقسم على الكفاح.

اختار هدفا وبدأ بالعمل في الوصول إليه.

وهكذا تكون عندك قصة في مرحلة الإعداد .

تبدو أنها بسيطة بشكل كاف. أليس كذلك؟ وإذن لماذا يجعل كثير من الكتاب الأمر في غاية الصعوبة.

على سبيل المثال لماذا يتورطون في معلومات خلفية حتى أن الشخصية تظل ساكنة صفحة وراء صفحة بينما ينشغل المؤلف بتكديس كومة من المعلومات القديمة. لماذا يدعون الشخصية تقلق وتزمجر صفحة بعد صفحة بدلاً من أن تفعل شيئًا؟ لماذا ينغمسون في التحليل الفرويدي يمارسونه على الفتى المسكين بدلاً من أن يسمحوا له بأن ينهض عن سرير الفحص الطبي ويتجاوزه؟

اضطراب الاضطرابات، كل شيء يضطرب عندما تنسى، حتى ولو لفترة قصيرة، وتدع شخصيتك تتصرف كشخص ضعيف. إن على الشخصية الرئيسية في قصتك أن تتصرف سواء أكانت ذكرًا أم أنثى، شابة أم عجوزًا، بلا حبيب أو أحباؤها كثر. وعليها أن تواجه شخصية قصة أخرى على الأقل ليست ضعيفة أبدًا حتى ينشأ صراع. وفي اللحظة التي يكف فيها شخص ما عن الفعل ولو مؤقتًا فإن قصتك تموت في مهدها .

ونحن هنا نتحدث عن الشخصيات الرئيسية في قصتك، ولكن حتى الشخصيات الثانوية قد تتأثر بالسلبية. إن عليك أن تتفحص جميع شخصياتك لترى أنك إذا جعلتها أقوى في الفعل فإنك تجعلها أكثر حيوية وتشويقًا لأن الشخصيات الضعيفة، تتلاشى عادة وتكون باهتة.

وكأنني هنا أطالب بنمط وحيد من القصص قصص الحدث/ والمغامرة. ولكن الأمر ليس كذلك أبدًا. صحيح أن الشخصية القوية وذات الهدف رؤيتها أسهل في مثل هذه

الحكاية، والشخصية المؤثرة حتى في أهدأ قصة حديثة هي في معظم الأحوال شخصية قادرة على الفعل. والشابة مثلاً قد تبدو في رواية رومانسية لا ترغب في مواجهة الرجل الذي هي منجذبة إليه، بل وحتى أنها تنكر مشاعرها وتعمل جاهدة على تجنبه. ولكن أرجو أن تلاحظ أنها تقوم بفعل وحتى لو كان هذا الفعل سلبيًا. وفي قصة سيكولوجية حول رجل تساوره الوساوس وعدم اليقين يرى أن لديه مشكلة ويقابل طبيبًا ليأخذ حبوبًا أو يناقش حالته مع صديق أو يكتب رسالة أو يفعل شيئًا ما.

وهكذا – ولنكرر من أجل التأكيد – فإن كل قصة هي سجل لبحث. والشخصية النشطة الجديرة بالكتابة عنها ستشكل غاية تدور حول ورطة هذه الشخصية ودوافعها. وهذه الشخصية ستعمل باتجاه ذلك الهدف، ولن تجلس مسترخية. عندها سيلتقط القارئ ذلك الهدف الذي تسعى له الشخصية، ويكون ذلك أساسا للتشويق.

وفي أي وقت تشكل شخصية في رواية هدفا تتجه لتحقيقه، يقلب القارئ عبارة الهدف ويحولها إلى سؤال قصة ويأخذ في التفكير فيه. والقارئ ماهر جدًا في هذا النشاط. ما عليك إلا أن تعطي الشخصية القوية هدف البحث عن أخته الضائعة حتى يبدأ القارئ في القلق. هل سيجد أخته الضائعة؟ أو تعطي للشخصية عندك الغاية المحددة وهي الظفر بعمل أفضل، فيبدأ قلق القارئ في الحال. هل سيظفر بوظيفة أفضل؟

ومن عملية تحويل القارئِ هدفَ الشخصية إلى سؤال القصة ينبثق قلق القارئ، أو بتسمية أخرى التشويق.

وأقترح أن تتفحص طويلاً وبصبر نوعية الشخصيات التي اعتدت الميل إلى الكتابة عنها. هل يتصف بعضها بالضعف؟ هل تشكو أو تجلس خاملة أو «لننتظر ونرى ماذا سيحدث»؟ فإن كان الأمر كذلك فإن هذه الشخصيات تكون في صميم مشكلاتك ككاتب قصة.

كيف حركت هذه الشخصيات؟ أولا عليك أن تغير افتراضاتك حول مكونات شخصية القصة الجيدة، ثم عليك أن تقدمها مع مشكلة ملحة. ثم تقرر ماذا يمكن أن تفعل بها الآن. ثم تتركها في النهاية تسير ماضية في صراعها فأنت لا تسمح لها بأن تكفّ أو تتقاعد عن الفعل

في القصة. إن هذه الشخصيات تتحرك وتضغط وتستمر، تبحث دائمًا عن هدفها سواء أكان موعدًا في حفلة رقص في المدرسة الثانوية أم في البحث عن الكأس المقدس.

فالأمر في النهاية واحد؛ إذ مهما يكن فإنه أساسي في سعادة شخصيتك، وهذه الشخصية لن تتنازل. فهي مصممة وستجرب مرة وأخرى. وستحارب من أجل الإبقاء على التحكم في حياتها وعلى تقرير مصيرها.

إنني أحبها، أولست كذلك؟

إنني مهتم بها، ألست كذلك؟

9
لا تتحاش المتاعب

أفضل الأوقات في القصة بالنسبة للكاتب – وللقارئ – هي عندما تكون الشخصية الرئيسية في أسوأ ورطة. ولو أنك تركت شخصيتك تسترخي، وتشعر بالسعادة والقناعة لا يقلقها شيء لماتت قصتك. ولو أنك صببت عليها مختلف أصناف المحن حتى غدت شخصيتك المسكينة بائسة وفي أسوأ أنواع المتاعب لرفعت قصتك رأسها وارتفع معها اهتمام القارئ.

والعبرة هنا أنه بالرغم من أن معظمنا يفعلون كل شيء لتجنب المتاعب في الحياة الواقعية، فعلينا نحن، بصفتنا كتّابا أن نفعل عكس ذلك تماما. وعلينا أن نفتش عن طرق نستطيع بها أن نضيف متاعب إلى حيوات شخصياتنا، وأن نضع عليها ضغوطًا بقدر ما نستطيع، إذ إن اهتمام القارئ تثيره حبكة المتاعب.

وهناك صنوف كثيرة من متاعب القصة ولكن أبلغها هو في الصراع.

وأنت تعرف ما هو الصراع، إنه أخذ وعطاء نَشِط، صدام بين مجموعتين من الناس متعارضتين في الغايات. وأرجو أن تلاحظ أنها ليست سوء حظ أو محنة، وليست قدرًا، وإنما هي حرب من نوع ما بين ناس غاياتهم متعارضة.

وقد يلعب القدر أو الحظ السيئ أو سمه ما شئت دورًا في قصصك أيضًا. فعلى سبيل المثال قد يلعب الحظ العاثر – كعاصفة ثلجية تحول بين شخصية قصتك وبين قيادة سيارته بسهولة للوصول إلى كوخه على الجبل، أو الطبيعة المرتابة لأهل المدينة التي تعقد تحريات بطلك البوليسية – بشكل جيد. ولكن هذه المشكلات خبط عشواء، إنها قوى من نوع ما تعمل، أردنا أم أبينا، بلا تدبير كثير – وهكذا هي الأشياء التي لا تستطيع شخصياتك أن تجابهها ولا مصارعتها.

وبعبارة أخرى، لا بأس أن تغادر شخصيتك بيتها في الصباح وتتزحلق وتسقط بسبب قشرة موز فتشعر بالانقباض طول نهارها. ولكن مثل هذا الحادث يحصل صدفة، وبلا سبب كأحداث الحياة الحقيقية ولا معنى له. فلم يتسبب فيه شيء مهم ولم يؤد إلى شيء خاص.

إن الحظ العاثر بجميع صوره قد يوجد تعاطفاً ما مع شخصيتك، ولكنها لا تحاول أن تتفهمه بشكل عقلاني، أو تتآمر عليه أو حتى تواجهه بشكل درامي.

إن الصراع من ناحية أخرى حرب مع شخص آخر. وهو درامي بكرّ وفرّ يجعل الأحداث الرياضية مادة مثيرة ككثير من المحاكمات التي تجري في قاعات المحاكم. وعندما تكون شخصيتك في موقع صراع فإنها تدري من خصمها ولديها الفرصة لتنازله، ولديها الفرصة في الصراع أن تغير مساق الأحداث. وعندما تقبل التحدي وتدخل في المنازلة تثبت أنها قمينة بأن تكون بطل قصة، تحاول أن تحمي نفسها وأن تحسم النتيجة... وأن تظفر.

وهكذا إن كنت كاتب قصة حكيما فإنك ستقضي معظم الساعات التي تنسج فيها حبك القصص في التفكير في إثارة خصومات أكثر. وفي الحياة العملية قد تحاول أن تدور حول الشارع لتتجنب لقاء جارك الذي يريد دائمًا أن يشرع في جدال معك. لكن في قصصك يمكن أن تمشّي بطلك ميلاً لكي يستطيع أن ينازع الشخص الذي يستثير غضبه كثيرًا.

وأنت كلما كانت حياتك أهدأ وأكثر مسالمة كانت أفضل. ولكن حياة بطل قصتك على العكس من ذلك. فأنت كمؤلف يجب أن لا تتجنب المشاكل والصراع في قصتك. ابحث عنها ففيها الإثارة والتشابك وفيها تعاطف القارئ مع شخصية قصتك.

وأرجو أن تلاحظ أن الصراع ليس من الضروري أن يكون حربًا حقيقية مادية ، بالرغم من أنه قد يكون كذلك في بعض الأحيان. الصراع قد يأخذ صورة من الصور التالية:

- يتجادل اثنان في اجتماع مجلس الإدارة، وغاية كل منهما أن يقنع أعضاء مجلس الإدارة أنه الأجدر بتولي رئاسة الشركة.

- شابة تلتمس من أبيها أن يقبل في الأسرة الشاب الذي تحبه.
- سيارتان تتسابقان في طريق عام، ويصرّ أحد السائقين على إخراج السائق الثاني من الطريق.
- وكيل نيابة يحاصر شاهدًا غير متجاوب معه بالأسئلة وبإصرار للحصول على معلومات تساعد في الكشف عن الجريمة.
- رجل يراوغ في زقاق مظلم محاولاً التملّص من مسلّح يطارده وتشي بموقعه أصوات خافتة متقطعة.
- عاشقان يتشاجران.
- رجل وامرأة يتناقشان حول شراء سيارة جديدة. هو يريد ذلك وهي تأبى.
- مراسلة صحفية تحاول الحصول على معلومات رجل منبوذ في شارع الحانات الرخيصة ولكنه يظل يتملص من الإجابة في الحديث عن ذكرياته.
- المكتشف والدليل الأمريكي دانيال بون يحارب دبًا.

ولا شك أنه يمكن أن تخطر ببالك أمثلة أخرى كثيرة.

إذا اقتنعت بأن الصراع يعني دائمًا حربًا عند مستوى معين فكيف توقن بأن الذي أمامك حرب وليس نوعا من الحظ الأعمى؟ .

- تيقن أن شخصيتين متورطتان.
- أعطهما أهدافًا متباينة.
- ضعهما على خشبة المسرح الآن.
- تيقن من أن عندهما نوازع للصراع الآن.

وجميع لحظات الذروة في معظم القصص تشتمل على صراع، وهو الوقود الذي يحرك القصص، وليس هناك ما هو أشد منه إثارة وجاذبية. ثم أرجو أن تلاحظ أن احتكاك القصة الذي من هذا النوع هو مثل آخر على أن القصة أفضل من الحياة.

في الحياة قد تخرج من بيتك في الصباح وتضربك صاعقة. أو تصادف حظًا أعمى لا معنى له تقف أمامه عاجزًا. إن الحياة هي كهذا، بكماء. أما في القصة فالشخصية لها قوتها، إنها

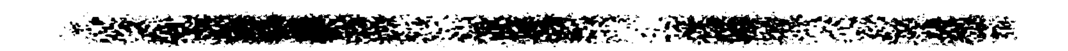
تستطيع أن تتحكم في مصيرها. أو على الأقل تظن أنها قادرة على ذلك. ستحاول أن تكافح إذا كانت جديرة بالكتابة عنها، وستجابه حروبًا لا حصر لها. وتعتمد نتيجتها عليه، وليس على الحظ الأعمى.

إنه أحيانا أفضل بكثير من الحياة. أليس كذلك؟

طبعًا.

10

لا تفتعل حدوث الأشياء لغيرما سبب



ذات صباح ومنذ أمد ليس ببعيد مرّ بمكتبي تلميذي والي ومعه شيء من قصة ثانية، وقرأت ما حمله إليّ وأنا أشرب فنجاني الثاني من القهوة.

قلت له في النهاية «هذه القصة يا والي لا معنى لها».

فسألني: «ماذا تعني بقولك هذا؟»

«يبدو أن شخصياتك لا تمتلك خلفية محركة لمرامي قصتك هنا، وهي تلتقي بالناس وبالمعلومات بالصدفة المحضة، وتعمل في معظم الأحوال أو تقول أشياء خارج السياق».

فبدا والي مندهشًا وقال: «هذا شيء سيء» .

«إن قصتك يا والي غير منطقية».

فقال معترضًا: «تمهل قليلاً. لست مطالبًا بأن أكون منطقيًا. إنني أكتب قصة» .

إن هذا من جانب والي وهم شائع. وما دامت القصة إيمان مصنوع فإنها يجب أن تكون منطقية أكثر من الحياة الحقيقية إذا أريد لها أن تصدق. وقد تحدث الأشياء في الحياة الواقعية لسبب غير واضح. أما أنت أيها الكاتب فإنك لا تستطيع في القصة أن تغفل المنطق وتدع الأمور تجري لغير ما سبب معلوم.

والسبب أنك تزود شخصياتك دائمًا بالخلفية المناسبة – التنشئة والخبرة والمعلومات – لتحفزها بشكل عام للتحرك في الاتجاه الذي تريد أن يسلكوه في عمل الفعل.

وإذا أريد للشخصية أن تعمل بحكمة فإن عليك أن ترتب الأشياء بحيث تبدو خلفيتها العامة معقولة – الأسرة، والتربية والتعليم والصحة ونحوها – وأنها ستتصرف كما جعلتها تتصرف في القصة.

ولنعط هنا مثلاً متطرفًا فنقول إنك تريد من شخصيّتك أن تلقي موعظة في أحد أيام الآحاد في كنيسة معمدانية جنوبية، وأن تتخذ من حياة المسيح النموذج الكامل الذي يجب أن يحاكيه الجميع. ولن يعجز إلا مفكر بطيء الفهم أن يشير في القصة السابقة إلى أن الشخصية إما أنها نشأت في بيت مسيحي أو ارتدت إلى المسيحية. وهكذا يجب أن تعطى الخلفية العامة وإلا بدت أفعال الشخصية وكأنها تفتقر إلى الأصل المنطقي.

وإذا مشيت وراء نفس المثل خطوة أخرى عليك أن تتذكر أن الخلفية العامة وحدها ليست كافية. وسيطلب قراؤك أن يعرفوا الحدث أو الأحداث قريبة العهد التي أعطت لشخصيتك الدوافع لأن تفعل ما تفعله الآن. وهكذا في المثل السابق قد يمرض القسيس فجأة، فتجد زوجته نفسها مضطرة أن تقوم بدوره أمام حشد المصلين الذين وفدوا للصلاة، أو قد تكون أعددت الأمور بحيث تظهر الموعظة كاختبار أعده مجلس إدارة الكنيسة. ومهما يكن اختيارك ستختار شيئا يفسر كيف ولماذا وصلت زوجة القسيس إلى منبر الوعظ، وقامت بما أردت أيها الكاتب منها أن تقوم به وبالأسلوب الذي تراه أنت.

(أتريدها أن تكون عصبية أم هادئة ؟ حزينة أم سعيدة ؟ وعليك أن تعطيها سببًا قريبًا لهذه الجوانب المطلوبة أيضا في أدائها).

إن كثيرًا من القصص تبدو غير قابلة للتصديق لأن الكاتب حشر الشخصية على خشبة المسرح لتقوم بشيء ما دون أن يفكر كيف وصلت إلى هذه الخشبة ولماذا. أنت مطالب بأن تفحص منطق قصتك دائمًا لتكون مطمئنًا من أنك لم تقترف نفس الخطأ بسبب الإهمال.

والمشكلات المتصلة بالمنطق في قصصك لا تقف عند خلفية الإثارة. إن استخدام الحظ المفرط والمصادفات خطأ آخر يمكن أن يدمر المنطق الظاهر في القصة.

وتحدث المصادفات في الحياة دائمًا، ولكنها في القصة مهلكة – ولاسيما عندما تسعف المصادفة الشخصية في أن تكون في المكان المناسب في الوقت المناسب، أو في استراق السمع لمحادثة هاتفية حاسمة، أو نحو ذلك – والمصادفة في القصة مهلكة. والقراء يرفضون تصديقها. ولا تستطيع أن تتحمل عدم تصديق قرائك .

وعندما تسعف ذراع المصادفة الطويلة شخصيتك، فإن الأمر مجرد حظ. فإن قرأت عن شخص يتخبط أنه وُفق فإن ذلك لن يكون مثيرا ولا مُلهمًا بالنسبة لك، فالقصة التي تمتلئ بالمصادفات هي أقرب إلى أن تكون بلا معنى؛ إذ ليس هناك من سبب حقيقي وراء حدوث هذه الأشياء – إنها مجرد صدفة.

ويكفي هذا في الحياة العملية. أما في القصة فلا.

وقد تدرك الآن سببًا آخر لنصحنا لك بأن لا تكتب عن الضعفاء في الفصل الثامن. فلكي تجعل شخصية ضعيفة تنجز شيئا ستحتاج إلى أن ترجع إلى المصادفات العجيبة غير المقنعة التي تمحو التصديق عند القارئ وتجعل قصتك اضطراب صدفة.

إن شخصيتك لا تملك أن تجلس في البيت خاملة، فإذا بمكالمة هاتفية تأتيها من صديقها ماكس الذي يتبرع بتقديم حل حاسم للغز الجريمة. على شخصيتك أن تعيد التفكير في الأمور، ثم تقرر الاتصال بآخرين للحصول على معلومات. وبعد أن تتصل بعدة أشخاص تصل إلى ماكس في قائمتها فتتصل به. ولكن ماكس لا يريد أن يخبرها، ولكن عليك أن تجعل شخصيتك تلحّ في الطلب. وأخيرًا تقنع ماكس بأن يتحدث، ثم يعطيها الحل الحاسم.

وبهذه الطريقة، وبدلاً من أن تظل شخصيتك خاملة ومرتاحة – تصادفها ضربة الحظ بلا سبب – تكون قد عملت في سبيل الحصول على ما حققته. وفي هذا ما يرضي.

إن المسودة الأولى للقصة قد تكون مليئة بالمصادفات التي لم تتحقق. تذهب شخصيتك إلى مدينة غريبة فتصادف صديقًا قديمًا في الشارع. أو قد ترغب في شراء رداء طالما حلمت به، وتمر مصادفة ذات مساء بمخزن في موسم التنزيلات، فتجد الرداء الذي يتناسب مع قياسها تمامًا، وبالصدفة وصلت قبل صاحبتها بخمس دقائق، وكانت هذه قد جاءت أيضا لتشتري هذا الرداء.

وقد لا يدري قراؤك لماذا لا يصدقون قصتك عندما تجعل هذا التخطيط الزلق لحبكة قصتك يسهل عليك الطريق، ولكن هؤلاء القراء لا يحبونها.

إن عليك بعد المسودة الأولى أن تكون دقيقًا في رصد المصادفات في قصتك التي سمحت

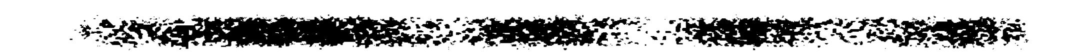
بها في المسودة الأولى بعد أن نفد صبرك، أو التي لم تفطن إلى أنها مصادفة غريبة.

كيف تتعامل مع المصادفة؟ أمحها أولاً ثم ابحث عن الأسلوب الذي يمكن لشخصيتك من أن تنطلق في البحث عن الحدث المنشود أو الشخص أو المعلومة. فإذا كانت الشخصية تريد شيئًا وتعمل جادة للحصول عليه، فإن الأمر لم يعد مصادفة.

وستكون قد سلكت الطريق الصحيح للوصول إلى منطق قصة أفضل إذا زودت شخصياتك بالخلفية المناسبة وبالإثارة الكافية، وحرصت على أن المصادفة لا تهيمن على قصتك. ستحدث الأشياء لأسباب مقنعة، وسيحبك قراؤك من أجل ذلك.

11

لا تنس المثير والاستجابة



إن منطق القصة يذهب أبعد من توفير خلفية جيدة للإثارة وتحاشي المصادفة. وحتى لو كنت حاذقًا في هذه الأمور تظل نسختك معرضة لعيوب ظهور أشياء دون سبب واضح، وذلك لأن قراء القصة قد يحتاجون لشيء أكثر من الخلفية والحافز الجيد لما تفعله شخصياتهم في القصة.

ويحتاج القراء في العادة أيضًا لحافز محدد يستثير استجابة هنا وعلى الفور.

ويفرض قانون المثير والاستجابة أن يكون لدى شخصيتك سببًا مباشرًا وماديًا لما تفعله. ولا يكون هذا المثير المباشر مجرد فكرة في ذهن الشخصية، ولكي يؤمن القراء بكثير من هذه التفاعلات يجب أن يروا مثير العمل الذي يوجد خارج الشخصية - محفز خاص موجود على خشبة المسرح.

ولذا فإن عليك أن توفر مثيرا فوريا لكل استجابة تريد أن توفرها لشخصية قصتك. وإذا عكسنا المسألة فإن من الصحيح أيضًا أنك إذا بدأت بإظهار المثير فإنك عندئذ لا تستطيع تجاهله، يجب أن تظهر استجابة.

إن قانون المثير والاستجابة أساسي في القصة من سطر لسطر وهو يعمل أيضًا في كشف أجزاء أكبر من القصة. ولكل فعل نتيجة، ووراء كل نتيجة فعل. ولا يسقط حجر الدومينو بلا سبب مباشر، فلا بد من أن يزحزحه حجر مجاور له.

ولنتوسع في مناقشة الموضوع.

ناقش الفصل السابق خلفية الشخصية ومحرّك حبكة القصة قبل أن نتطرق إلى المثير والاستجابة لأن من المهم بالنسبة لك أن تفهم الفرق بوضوح. والخلفية كما رأينا تعود إلى أفعال

سابقة تؤثر في حياة الشخصية. ويتصل المحرك برغبات الشخصية وخططها التي تنشأ عن تلك الخلفية وعما حدث في مرحلة مبكرة من القصة. أما المثير فهو أقرب في الزمن بكثير، إنه ما يحدث الآن خارج الشخصية ليجعلها تقوم بما تقوم به في اللحظات القليلة التالية.

فعلى سبيل المثال إن كنت تريد في قصتك أن تدخل شخصيتك «مارثا» مكتب مدير التوظيف بحثًا عن وظيفة، فستحتاج إلى خلفية تفسر للقارئ لماذا تحتاج إلى وظيفة؛ فقد تكون جاءت من أسرة فقيرة، وليست لديها وسيلة تعتاش منها (خلفية بعيدة المدى) وربما فقدت وظيفة أخرى، ولذا فإنها بحاجة إلى وظيفة جديدة الآن (خلفية قصيرة المدى)، وقد اتخذت قرارًا بأن تتقدم للعمل في هذه الشركة، لأنها قد دفعت ما تبقى معها من دولارات قليلة أجرة مسكنها (هنا خلفية أقصر مدى مع دافع).

ومع هذا فإنك لا تستطيع أن تأخذ مارثا وتجلسها في المكتب، ثم تقف مارثا فجأة وتدخل مكتب مدير التوظيف، فهذا لا يصلح في القصة؛ إذ سيبدو بعيدًا عن التصديق وغير واقعي. فأنت بحاجة إلى مثير فوري يدفع مارثا إلى الوقوف ودخول المكتب الآن.

وهكذا ستكتب شيئًا مثل هذا:

نظرت السكرتيرة إلى مارثا وقالت لها : « بإمكانك أن تدخلي الآن» (مثير).

نهضت مارثا وسارت نحو المكتب. (استجابة) .

وهكذا تسير الكتابة بطريقة المثير – الاستجابة. إنها تشبه بعض الشيء لعبة البيسبول (كرة القاعدة) يلقي الرامي الكرة فيقفز عليها الضارب. ولا يمكن أن تصور الرامي يقذف الكرة ولا أحد في المباراة يقفز للقائها. أوَ تستطيع ذلك؟ ولا تستطيع أن تجعل الضارب يقفز على الكرة وليس هناك رام يكون قد قذفها. أيمكنك ذلك؟

ومن الغريب أن كتّاب القصة الأغرار كثيرًا ما يخسرون قصتهم إذ يقترفون أخطاء واضحة كأخطاء الرامي والضارب التي أشرنا إليها . ويحدث هذا إما لأن الكاتب لا يعرف عن حركة المثير والاستجابة في القصة وإما أنه قد نسيها.

والخطأ الأخير أكثر شيوعًا. ويكاد كل فرد يرى التفاعلات الكامنة في منطق المثير والاستجابة

إذا وضّحت له. أما في الكتابة فإن من العجيب أنه من السهل بالنسبة لبعض كتاب القصة المكثرين – على حساب المستوى – أن يسبق خيالهم منطقهم ويروا كل التفاعلات في أذهانهم ولكنهم عندئذ ينسون أن يوفروا للقارئ كافة الخطوات.

وقد قدم لي تلميذي والي مرة مثلاً كلاسيكيًا عن مثل هذا النسيان. فقد كتب لي يقول:

دخل ماكس في الحجرة وتوارى في الوقت المناسب.

ورفعت رأسي عن ورقة والي وسألت «لماذا توارى ماكس، وممّن توارى؟ ما الذي يحدث هنا؟»

حك والي رأسه وقال : «لقد كانت سالي غاضبة منه. وكنت تعرف ذلك» .

فأجبته محتجًا «أما أنها كانت غاضبة فإن هذا من خلفية القصة. وإذا كنت أريد أن أعرف لماذا يتوارى ماكس فإن علي أن أرى نازعًا فوريًا. لماذا توارى؟»

فقال والي «لقد رمته بمرآة يدوية»

فأجبته «إذن عليك أن تضع هذا في نسختك»

فقال والي «أتعني أن أصنع كل خطوة»

طبعًا.

وقد يبدو المثير والاستجابة في غاية البساطة، ومن السهل أيضًا أن تنسى أو أن تتجاوز. وأنا أحضك أن تتفحص بعض ما في مسودة قصتك بدقة، وفي كل مرة تصادف شخصيتين متشابكتين. ابحث عن المثير ثم انظر كيف تستجيب الشخصية الأخرى بدورها. إن المثيرات والاستجابات تروح وتجيء مثل كرة الطاولة، وليس هناك خطوة واحدة يمكن تجاوزها.

أرجو أن تسمح لي بإضافة كلمات قليلة لأؤكد نقطة قد يتم تجاوزها أو إساءة فهمها. إن تفاعلات المثير والاستجابة – وهي لب المنطق في نسخة القصة – خارجية. إنها تجري خارج الشخصيات وعلى خشبة المسرح الآن.

الخلفية ليست المثير.

الدافع ليس المثير.

وأفكار الشخصية ومشاعرها ليس المثير.

إن المثير يجب أن يأتي من الخارج، حتى إذا جرى على خشبة المسرح رآه الناس وسمعوه.

أما الاستجابة التي تكمل التفاعل فإنها يجب أنِ تكون في الخارج أيضا، هذا إذا أريد لها أن تستمر. ويمكن أن تكون الاستجابة داخلية تمامًا. إذا أريد لتفاعل الشخصيات أن ينتهي في الحال.

وأذكر هذا لأن كثيرين من طلابي في كتابة القصة حاولوا عبر السنين الماضية أن يتجنبوا مبدأ المثير والاستجابة. فإذا أخذت في شرح الإجراء في الفصل فإن من المحتم أن ينبري أحدهم مغردًا «أبستطاعتي أن أدع الشخصية تفعل شيئًا استجابة لفكرة أو إحساس؟ »

وإجابتي لا، إنك لا تستطيع.

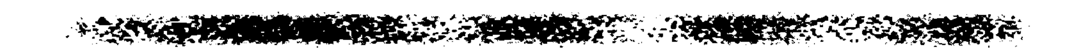
لا تنس أنك إذا شرعت في إعطاء شخصيتك الحرية في العمل على هدي أفكار أو مشاعر عشوائية فإن منطق الشخصية ومنطق قصتك سيتهدمان. تستطيع في الحياة العملية أن تتبنى فكرة عشوائية لغير ما سبب واضح وأن تفعل نتيجة لذلك أو أن تقول شيئًا ما. وكما قلنا في الفصل العاشر وفي مواضع أخرى إن القصة يجب أن تكون أفضل من الحياة وأوضح وأكثر منطقية. ومن الممكن دائمًا أن تحلم بشيء ما – بشيء مثير – يحرك الفكر أو الإحساس داخليًا، ومن الممكن أن تحلم دائما بشيء تجعل شخصية قصتك تفعله بالمعنى المادي في استجابة مرئية على خشبة المسرح. إن الاستجابة تتبع المثير دائمًا على مسرح الحدث. إن الاستجابة تأتي فورًا نتيجة للمثير. وإذا كانت تجري في ذهن الشخصية أفكار أو مشاعر بين حدثين فإن ذلك لا يعني أن يكون الاثنان معًا دائمًا.

وإذا وجدت نفسك تتجاوز المثيرات أو الاستجابات أو تستبدل بالمثيرات الحوافز الداخلية السريعة – أو تفشل في إظهار الاستجابات الخارجية للمثيرات - فإن من المؤكد أن قصتك لا ترضي القارئ. وسيشكو هذا القارئ من أن الأشياء في قصصك يفتقر حدوثها إلى أسباب، وسيكره هذا القارئ مادتك، وهو لا يدري لماذا يكرهها، ولكنه لن يصدقها.

وهكذا فمهما ظننت أنك مجيد في هذا الميدان ألا تظن أن من المناسب أن تنفق بعض الوقت في مراجعة مسودتك لكي تكون مطمئنًا؟

12

لا تنس من هو راوي القصة



وجهة النظر.

هذا ما يدور عليه هذا الفصل والفصل التالي.

لعل وجهة النظر هي أكثر جانب تتم مناقشته في القصة، ومع ذلك فإنه الأكثر عرضة للبعثرة. ولعلك لن تصادف مشكلات فنية خطيرة في تقنية وجهة النظر إذا ما اتبعت النصيحة التي كانت عنوان هذه الصفحة.

فكّر قصة من هذه.

ادخل في تلك الشخصية – وامكث هناك.

هذا كل ما سيلزمك، سوى أن وجهة النظر على بساطتها ذات زوايا كثيرة عند التطبيق.

وأنا واثق من أنك تدرك أن القصة تروى من وجهة نظر شخصية داخل القصة، وذلك لأننا نعيش حياتنا الحقيقية من زاوية نظر واحدة – زاويتنا – وليس من زاوية نظر الآخرين أبدًا. ويريد كاتب القصة أن تكون قصته مقنعة وشبيهة بالحياة بقدر الإمكان، فيرتب الأمور لكي يجرّب القراء القصة كما يجربون الحياة الحقيقية: من وجهة نظر واحدة داخل القصة.

إن كل واحد منا بطل حياته. وفي المرة القادمة عندما تكون ضمن جماعة، فكّر للحظة كيف تتصور أن كل شيء حولك وكل من حولك يشدون انتباهك – ولكن بشكل أساسي كلاعبي دور في حياتك. ثم حاول أن تراقب آخرين حولك ... وحاول أن تتخيل كيف أن كل واحد منهم يرى المشهد بنفس الطريقة تمامًا، من وجهة نظرهم الفريدة والمهمة في محورها.

وإذا أردت لقصتك أن تنجح، فإن الشخصية الرئيسية يجب أن تجرّب الفعل الذي في القصة.

فكيف تستطيع أنت ككاتب القصة أن تحقق ذلك؟ بكل بساطة عليك أن تظهر الفعل كله من داخل رأس وقلب الشخص الذي اخترته شخصية لوجهة النظر – فكره ومشاعره وعواطفه.

وليس مهما أن تكتب القصة بضمير المتكلم: « مشيت قلقًا في الشارع الموحش ... » أو بضمير الغائب « سارت قلقة في الشارع الموحش ». فالأداة واحدة فقد جعلت قارئك يختبر كل شيء من زاوية شخصية وجهة النظر.

وفي القصص القصيرة تكون هناك عادة وجهة نظر وحيدة في القصة؛ فتغيير وجهة النظر في القصة القصيرة، حيث وحدة التأثير حاسمة الأهمية، يجعل القصة عادة تبدو غير مترابطة. وقد تكون في الرواية عدة وجهات نظر ولكن واحدة منها تهيمن بوضوح، وذلك لأن كل قصة هي في النهاية قصة شخص واحد، كما أن قصة حياتك هي قصتك أنت وقصتك وحدك. ومن الأخطاء المهلكة أن تترك وجهة نظرك تقفز من شخصية إلى أخرى من دون وجود وجهة نظر مهيمنة بوضوح، بمعنى كم من القصة مؤسَّس من وجهة النظر هذه. وليست الحياة كذلك، ومثل ذلك يجب أن تكون القصة .

وبعبارة أخرى، فإنه حتى في الرواية المؤلفة من مائة ألف كلمة يجب أن يكون ما يزيد على ٥٠ في المائة – وربما إلى ٧٠ في المائة – من وجهة نظر الشخصية الرئيسية بوضوح وبصرامة. يجب أن تسيطر على الفعل في الرواية أفكار تلك الشخصية ومشاعرها وتصوراتها وغاياتها بشكل واضح. وعندما تغير وجهة النظر – إذا كان لابدّ من ذلك – فإن ذلك يجب أن يكون عندما يعمل هذا التغيير على تنوير القراء حول مشكلات الشخصية ذات وجهة النظر الرئيسية.

أين تضع وجهة النظر؟ إن الجواب الأسهل والأوضح هو في أنك تعطي وجهة النظر للشخصية الموجودة في جميع الأماكن الصحيحة لكي تخبُر المادة الحاسمة في عقدة الرواية. (ومن الواضح – على سبيل المثال – أنك إذا أردت أن تقص قصة رحلة تسلق جبال في التبت لا تستطيع أن تضع وجهة النظر عند طفل لم يخرج أبدًا من قرية في ولاية كنساس الأمريكية).

وهناك إلى جانب هذه النقطة عناصر أخرى يجب بحثها. إن القراء يحبون أن يقلقوا في قصصهم. وهم يقلقون أكثر ما يقلقون حول الشخصية صاحبة وجهة النظر. فما الذي يقلق

القراء أكثر من غيره؟ هل الشخصية ذات الإرادة الأهم هي التي ستدرك ذلك الهدف؟. ومن هنا يجب أن تعطي وجهة النظر للشخصية التي يستثيرها الهدف الذي يحرك مسار القصة... الشخصية العاملة على إدراك غاية لها قيمتها... شخص القصة الأبرز في الظفر أو في الخسارة في حدث القصة.

ستكون هذه الشخصية - التي هُددت في البداية وأقسمت أن تكافح - هي الشخصية الأكثر تأثرًا في النهاية بما يجري. وهذا ما يجعل بعض منظّري القصة يقولون إن وجهة النظر يجب أن تعطى لأكثر الأشخاص تأثرًا بأحداث القصة.

وقد تمت الإشارة إلى أن هذه نتيجة حتمية في الفن القصصي. فشخصية وجهة النظر والشخصية المتأثرة تغدوان شخصية واحدة. فإذا لم تبدأ تخطط لقصتك على هذا النحو فإنها إما أن تنتهي على هذا النحو وإما أن تكون فشلا محضا. ولأن شخصية وجهة النظر هي محور جميع الأفعال والمعاني في القصة فإن شخصية وجهة النظر يجب أن تصبح الشخصية المتأثرة، ولا مندوحة من ذلك.

ماذا يعني هذا بالنسبة لك ككاتب يعمل من خلال وجهة النظر؟ يعني من ناحية أنك لا تستطيع كتابة قصة وضعت وجهة النظر فيها عند مراقب محايد، إن ذلك لن ينفع. حتى في رواية مثل The Great Gatsby . فشخصية جاتسبي هي في النهاية ليست أهم شخصية في الرواية، «نِك كاراوي» هو الذي ينفعل في النهاية... ويتغيّر، وتصبح له رؤية مختلفة للعالم، ولذا فإنه يقرر الرجوع إلى الوسط الغربي من الولايات المتحدة في نهاية القصة. إن نِك هو الراوي والشخصية صاحب وجهة النظر وأخيرًا صاحب القصة، والمعنى مستمدّ من أحاسيسه، مهما سميت الرواية.

وباختصار هذا هو ما أعنيه عندما أقول إن عليك ألا تنسى من هو راوي القصة.

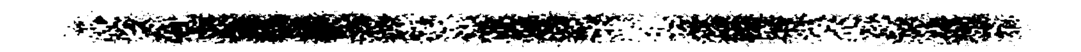
- إن كل قصة يجب أن تروى من وجهة نظر داخل الفعل.
- يجب أن تتضمن كل قصة شخصية ذات وجهة نظر مسيطرة بوضوح.
- يجب أن تكون الشخصية صاحبة وجهة النظر هي الشخصية الأكثر تعرضًا للمخاطرة.
- كل شخصية صاحبة وجهة نظر يجب أن تكون مشاركة بشكل فعال في حبكة الرواية.

ولعل الكتاب المبتدئين منذ فجر التاريخ صارعوا هذه المبادئ على أمل أن يجدوا طريقًا حولها. إنها قد تبدو صارمة وحصرية، ولكنك بعد أن تتعامل معها ردحًا من الزمن ستجدها مفيدة جدًا في تركيز قصتك.

إن راوي القصص لديه الكثير مما يقلق عليه من دون أن يشغل نفسه بالتساؤل حول من هو راوي هذه القصة، أو من أي زاوية يفترض في القارئ أن يجرب القصة. وزبدة القول من نقطة استشراف عملية يمكنك أن تعتبر وجهة النظر مركزية – أو هي المركزية – كأداة للرواية. إنك لا تستطيع الهروب منها. إنها في محور الأسلوب الذي تؤثر فيه القصة على القراء.

13

احرص على أن تجعل وجهة النظر واضحة



لنفترض أنك تكتب قصة عن «بوب» وقررت أن يكون «بوب» شخصية وجهة النظر. فكيف تستيقن أنك كنت في تناول وجهة نظره قويًا كما يمكن أن تكون؟

إن أول شيء عليك أن تفعله هو أن تتخيل القصة كما يمكن أن يراها بوب، ويراها هو وحده. وهنا عليك حقا أن تدرب خيالك.

فبصفتك الكاتب يجب أن تتقمص شخصية بوب أثناء كتابتك للقصة، ترى ما يراه، ولا شيء أكثر من ذلك. لا تسمع إلاّ ما يسمعه، ولا تحسّ إلاّ بأحاسيسه، وتخطط ما يستطيع أن يخططه، ونحو هذا. وعندما تبدأ في كتابة مشهد يظهر فيه وهو يدخل حجرة كبيرة – على سبيل المثال – لا تتخيل كيف تبدو الحجرة من زاوية من ينظر إليها من فوق أو كما تصوّرها آلة التصوير التلفازي، إنك تراها كما يراها بوب وقد دخل... في البداية لعله كان شاعرًا بالضوء يلمع في وجهه من النوافذ البعيدة، ثم تلاحظ سخونة هواء الحجرة ثم تشعر بالوجوه الكثيرة المكفهرّة الحاضرة، ثم تحس بشيء من الخوف الداخلي، ثم تفكر « سأقنع هؤلاء الناس أن رأيي على صواب».

وإذا وقفت للتفكير في هذا قليلاً سترى أن هذا الربط التخيلي بشخصية وجهة النظر لا يجعل هذه القصة أقرب إلى الحياة الحقيقية وحسب، وإنما يجعل عملك الإبداعي أيسر. وليس من الضروري أن تعرف ما تفكر فيه "سالي" الجالسة في الغرفة الخلفية أو تراه. كل هذه التعقيدات لا يشعر بها بوب، ومن ثم فهي خارج القصة. كل ما عليك هو أن تسير مع بوب وتجعل تجربته في المشهد زاهية وذات معنى بقدر ما تستطيع.

أما وقد تسللت إلى وجهة نظر بوب تمامًا فإن عليك أيضًا أن تمضي مدى أطول في مسألة الصنعة، وعليك أن تظل تذكر قراءك من هي الشخصية صاحبة وجهة النظر. ومن أجل تلك الغاية تستمر في استخدام الصيغ الإعرابية التي تؤكد رؤية بوب وسماعه وتفكيره ونحوها.

فأنت على سبيل المثال لن تكتب شيئًا يشبه « غرفة الاجتماع كانت فاسدة الهواء غير مريحة للحديث» بل ستصوغ العبارة لتوحي بأن ذلك كان شعور بوب «شعر بوب بحرارة الغرفة الخانقة تحيط به، وعرف أن عليه أن يلقي خطابا جيدا ليقنع هذا الجمهور».

أظهر الكاتب وقد استخدم عبارات مثل « شعر بوب » وكلمات مثل « علم » - بما لا يقبل الشك- أننا إزاء وجهة نظر بوب. فبوب هو الذي يستطيع أن يعرف ما يحسّ به. وبوب وحده الذي يستطيع أن يعلم على وجه اليقين ما يراه أو يلاحظه في تلك اللحظة. ويؤدي هذا إلى تماهي القارئ مع بوب وهذا شيء أساسي. إذا أريد أن يكون عند القارئ الإحساس بالتركيز .

وعليك أن تلاحظ أيضًا أنه مع إقامة علاقة بين البيئة (الحرارة، الغرفة المزدحمة) ووجهة النظر (بوب) يمضي الكاتب المحترف في إقامة علاقة (سبب- نتيجة) بين العالم الخارجي من وجهة نظر بوب وبين حياته الداخلية الفكرية والشعورية. يمضي بوب ويبدي بعض الملاحظات، ونتيجة لذلك يدرك أن عليه أن يلقي خطبته العصماء. وهكذا نرى أن المسرح ليس مجرد شيء ساكن كان لا داعي لتفقده، وإنما له أهميته، فهو يؤثر في مشاعر بوب، ونتيجة لذلك سيتصرف بشكل مختل .

وهذه الحركة من خارج شخصية وجهة النظر إلى داخل نفس الشخصية هي التي تخلق الإثارة من لحظة إلى أخرى في القصة، وهي أيضا وسيلة تشخيص قوية جدا. فأنت، بكونك الكاتب، تستطيع أن تظهر العالم الخارجي من خلال وجهة نظر معينة، ثم - بربط وجهة النظر هذه ببعض ردود الفعل الداخلية لشخصيتك، ردود فعل لا يعرفها أحد إلا شخصيتك- تشارك القارئ بسر صغير من أسرارك، وهو أي نوع من الناس هذا الذي جعلته شخصية وجهة النظر في قصتك.

فهل هذا شيء معقول؟ انظر إلى الأمر بهذه الطريقة: ماذا لو كانت استجابة بوب الداخلية في المشهد السابق هي الشعور بالتسلية؟ أو بالإهانة؟ أو بالخوف؟ أو بالحاجة إلى التبرير؟ أو بالعنجهية؟ في كل حالة، فإن هذا الشعور المحدد سيغير من تشخيصه للأشياء (أي من رؤيته لها).

وأنت عندما تلتقط وجهة نظر وتؤكدها دائمًا فإنك - بعبارة أخرى- تقلل من مشكلاتك في التأليف بشكل كبير، وتنجح في جعل قصتك شبيهة بالحياة وفي بناء تعاطف مع الشخصية صاحبة وجهة النظر. وبالإضافة إلى كل هذه المنافع فأنت تعطي لنفسك أداة قوية لتري قراءك من هي الشخصية صاحبة وجهة النظر، وما هي حقًا في الصميم حيث لا مجال للخداع.

ولاشك أن عكس ما كنا نتحدث عنه صحيح أيضًا. وأنت يجب أن لا تقتصر على تأكيد وجهة النظر وتكرارها دائمًا بالصيغ المناسبة وحسب، وإنما يجب أن تتأكد أيضًا من عدم تسلل شيء في مخطوطتك صدفة. شيء قد يحمل القارئ على أن يعتقد أن وجهة النظر قد انتقلت إلى مكان آخر.

فعلى سبيل المثال إذا كان بوب مازال الشخصية صاحبة وجهة النظر ولكنك تريد أن تظهر أن رئيسه ماكس قلق بشأن الخطاب الذي يوشك بوب أن يلقيه، فإنك لا تملِك أن تفلت منك جملة مثل « كان ماكس قلقًا حول الخطاب». وتوحي هذه الصياغة أننا في الوقت الراهن في نطاق وجهة نظر ماكس.

كيف نستطيع تجاوز المشكلة؟ يخطر حالاً في البال احتمالان ممكنان هما:

«عندما سار بوب نحو المنصة تذكر ما قاله ماكس عن قلقه بسبب الخطاب». أو :

«أثناء سير بوب نحو المنصة التفت صوب ماكس ورأى سمات القلق على وجهه العابس»

فنحن قد نقلنا في كل من الحالتين المعلومات عن قلق ماكس دون المخاطرة بفقدان إحساس القارئ بمكان وجهة النظر.

وقد يحسن بك – كما أظن – أن تختبر أسلوبك في تناول وجهة النظر، لأنها تقنية مهمة بالنسبة للقصة. وهذه هي إحدى الوسائل للقيام بذلك:

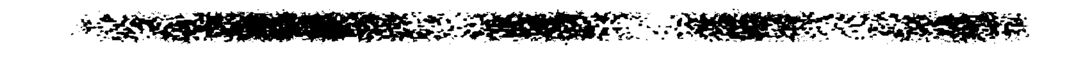
اختر بضع صفحات من مسودة قصتك واقرأها وفي يدك قلم ملوّن، ولوّن كما يلي:

- ضع خطًا أحمر تحت اسم الشخصية صاحبة وجهة النظر في قصتك .
- ضع خطًا أحمر تحت كل جملة تحدد بوضوح وجهة نظر تلك الشخصية («رأى» «سمعت» «ظن» «شعرت» «اعتزم» ونحوها) .
- ابحث عن أية جمل مقصودة أو عرضية تدعّم وجهة نظر شخصية أخرى، فإن وجدت وجهة نظر أخرى، ضع خطًا أخضر تحت اسم تلك الشخصية، واستخدم الخط الأصفر في التخطيط تحت الكلمات التي تدعم وجهة نظره.

وهنا إن وجدت أكثر من وجهة نظر واحدة احذفها وأعد كتابة النص – إذا لزم الأمر – لتسود في القصة وجهة نظر واحدة.

إن تعلّم تناولَ وجهة النظر جيدًا خطوة حاسمة يخطوها كاتب القصة. وقد يكون هذا مزعجًا في بداية الأمر، ولكنه يصبح فيما بعد طبيعة ثانية. وهذا شيء حسن لأن تعلمه ضروري، إذ بدون التناول الجيد لوجهة النظر قد ينسى قراؤك قصة من هذه، وقد تنسى ذلك أنت أيضًا.

14
لا تلق مواعظ على قارئك



ها أنت قد قطعت شوطًا في قصتك تحسّ بأن هناك معلومات جوهرية يجب حقًا أن يعرفها القارئ، فتكتب شيئًا كهذا:

لم تكن أمام تشارلي أي وسيلة ليعرف ذلك، ولكن من الحقائق الثابتة أن فئة أ من الشخصيات معرضة لنسبة عالية من الجلطات القلبية، وعدوه سام كان بالتأكيد ذا شخصية من فئة أ. وقد بدأت مشاكل سام في مرحلة مبكرة من حياته، ودراسة خلفية حياته المبكرة توفر مثالاً مهمًا حول كيف يمكن أن يكون السلوك القهري للشخصية من الفئة أ مدمرا.

ولعله من الواضح لك أن مثل هذه المحاضرة لا مكان لها في القصة المعاصرة. مرّ زمن في أيام الرواية الأولى وقبل أن تبدأ القصة القصيرة الحديثة في أن تأخذ شكلها الحالي كان الكاتب القصصي يستطيع أن يخاطب القارئ قائلاً « أنت يا عزيزي القارئ » ويتكلم كلام المؤلف للقارئ كما يتكلم المحاضر على خشبة المسرح مخاطبًا الجمهور. ولكن القصة صارت أكثر تعقيدًا مما كانت عليه في الأيام الغابرة، وقراء اليوم لن يطيقوا تحمل محاضرات المؤلف.

وهناك سبب آخر محتمل لتجنبك محاضرات المؤلف في قصصك: قد تجد نفسك انحرفت عن هدف كاتب القصة – وهو سرد حكاية – إلى كاتب الكراريس الذي يحاول أن يروج لمذهب أو رأي. وقد تنجح القصة في إقناع القراء بمسألة سياسية أو مذهبية أو أخلاقية، ولكنها إن فعلت ذلك فإن الإقناع يأتي في غمار رواية القصة. فالقصة من البداية لم توجد لإقناع أحد بشيء ما، وإنما وجدت لتحكي حكاية، وهي بهذا تنير الوجود البشري.

ودعني أقترح عليك ما يلي: إن وجدت نفسك ذات مرة تقول إنك تكتب قصة لتثبت قضية

سياسية أو نحو ذلك، انهض في الحال وضع قصتك على الرف ولا تستأنف العمل فيها إلاّ عندما تصبح قادرًا على أن تكتب القصة من أجل القصة.

ويهتم كتاب القصة بالطبع بأحداث الساعة ولهم آراؤهم المتشددة، ولكن الكتاب الراسخين في الكتابة يكتبون للإمتاع، فهم لا يكتبون ليثبتوا شيئًا. وإن صادف أن قالت القصة شيئًا ذا موضوع، فإنه أمر عظيم. إن معظم القصص تنتهي بالإيماء بفكرة أو بوجدان. ولكن المقنع من هذا – إن ورد – هو ما كان نتاجًا جانبيًا لعملية السرد القصصي وليس هدفا لها، وإلا جاء السرد وكأنه موعظة يوم أحد رديئة، وليس قصة.

ولعلك قد اقتنعت بأن لا تحاول استخدام القصة كنظام توصيل لآرائك. فمنبر للخطب العامة أفضل منها لتوصيل هذه الآراء. ولكن ماذا عن تلك السقطات والهفوات الفنية التي تبدو وكأنها محاضرة في قصتك؟

إنه يصعب في بعض الأحيان الإمساك بها. وكما أشرنا في الفصلين الثاني عشر والثالث عشر عليك أن تؤسس لوجهة نظر، وأن تكتب وكأنك تذكر القارئ في معظم الأحيان أين توجد وجهة النظر. ويجب أن يكون من اليسير نسبيًا أن تسرب مادة تريد أنت بوصفك كاتب القصة أن تكون فيها مادامت شخصية وجهة النظر تحتاج لأن تفكر فيها.

ماذا أعني بهذا؟ إن الكاتب الجيد إذا وجد أنه بحاجة لأن يضمن قصته بعض الحقائق فإنه لن يقول «كيف أستطيع أن أضع هذا في القصة؟» وإنما يقول متسائلاً « لماذا تحتاج شخصية وجهة النظر أن تتعلم هذه المعلومات أو تسترجعها؟» أو أن يقول: «كيف أستطيع أن ألفت نظر شخصية وجهة النظر إلى ما أريد لفت النظر إليه؟» وهذا يختلف عن الجلوس مستريحًا على الأريكة والتقليب في الأوراق والبيانات.

وكلما زادت ممارستك في التعامل مع وجهة النظر أصبحت هذه الممارسة أيسر وصارت كأنها طبيعة ثانية. وكلما ازددت صلابة في كتابتك ضمن وجهة النظر قل احتمال دخولك في محاضرة مشتتة للانتباه من قبل المؤلف.

ابحث عن محاضرات قصصك. إنها أميل إلى أن تكون كتلا من المعلومات غرستها أيها

الكاتب في القصة بسبب ما تطلبه من القصة – لا بسبب ما يمكن أن تكون شخصية وجهة النظر تفكر فيه أو تتعامل معه. فإذا وجدت، أوحين تجد مثل هذه الكتل المقحمة إقحامًا من تدخلات المؤلف فإن عليك أن تفكر كيف يمكن أن تقدمها من خلال وجهة النظر.

اسأل نفسك مثل الأسئلة التالية:

- ماذا يمكن أن يحدث في القصة ليجعل شخصية وجهة النظر تتذكر هذا؟
- ماذا يمكن أن يحدث ليجعل شخصية وجهة النظر تبحث الآن عن المعلومات هذه وتحصل عليها؟
- أي شخصية أخرى يمكن أن تأتي لنقل هذه المعلومات لشخصية وجهة النظر؟ ولماذا؟
- أي مصدر آخر يمكن أن يصادف شخصية وجهة النظر لأخذ هذه المعلومة المطلوبة؟ (قصة في صحيفة مثلاً أو نشرة أخبار تلفازية).

هناك دائماً أساليب يمكن أن تبتكرها لتتحاشى إلقاء المعلومات إلقاءً في القصة عبر سبيل محاضرة المؤلف. هناك دائمًا طرق ... وأنت عليك أن تجد واحدا منها.

15

وعليك أيضًا أن لا تدع شخصياتك تحاضر!



كما أشرنا في الفصل الرابع عشر ليس من الحكمة تكديس المعلومات في قصة من خلال سبيل إقحام المؤلف. بعض الكتاب يدركون ذلك، ولكنهم للأسف يستخدمون شخصياتهم لتنطق بالمعلومات المطلوبة، فيجعلون الشخصيات تحاضر بعضها بعضًا بطريقة غير واقعية أبدًا.

وعادة لا يكون الحوار أداة جيدة في العمل على نقل المعلومات. فالشخصيات تميل إلى إلقاء الخطب من أجل رضا المؤلف، بدلاً من أن تتحدث كما يتحدث الناس في الحياة. وفي الوقت الذي يوصل الحوار فيه معلومات مفيدة في القصة - وكثيرًا من المعلومات – فإن وظيفة الحوار الأولى ليست في إعطاء المؤلف أسلوبًا ضعيف التخفي لحشر محاضراته.

ولعلك تعرف أي نوع من حوار المحاضرة أعني:

ودخل شارلي وقال: « لماذا؟ مرحباً، مولي ماك برايد التي ولدت في مدينة أولباني في العام ١٩٧٢ من أبوين فقيرين ولكنهما كانا مكافحين، كان والدك كاتبًا في مخزن! ما أحلى مظهرك اليوم بقميصك الأحمر الذي يتناسب تمامًا مع شعرك الأشقر الذي أرخيته على كتفيك. آه، أنت كما أتذكر، مازلت زوجة لبراد بطل العالم في لعبة التنس وكانت آخر مبارزة ظهر فيها قد وصل إلى نصف النهائيات في ملعب Flushing حيث ... »

إن هذا اللون من الهراء منفّر وغبي كمحاضرة المؤلف المباشرة التي ناقشناها في الفصل الرابع عشر. وبالتأكيد لا يتألف الحوار من سلسلة متتالية من المحاضرات التي ألقتها شخصيات متعددة كانت حريصة على أن تتبادل ما لديها من معرفة. ولا يمكن استخدام الحوار

كستار لمحاضرات المؤلف. وأنت أيها الكاتب يجب أن تجد طرقًا أفضل لإدخال المعلومات اللازمة في القصة.

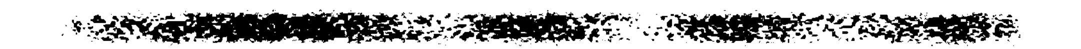
وأخيرا دعوني أبدي ملاحظة في غير مكانها حول المحاضرات التي يلقيها القصاصون. إن نسبة كبيرة من المعلومات التي تعتقد أن القصة يجب أن تتضمنها ستجد طريقها في حياة الشخصيات وأفعالهم .

ومن ناحية أخرى قد تجد أنك بحاجة لأن تتأكد من أن كثيرًا من المادة التي تريد إدخالها في القصة تحتاجها القصة حقًا. فإذا كِانت الشخصيات لا تتحدث عنها ولا تتذكرها أو تعمل بموجبها في مسار حبكة قصتك، فكيف تكون حقًا بمثل هذه الأهمية؟ وإن كان الأمر كله هو مجرد رأيك في المسألة، فمن يهتم بذلك؟ لا يهتم قارئك بكل تأكيد.

دع المحاضرات لحجرات الدراسة أو لمؤسسة Moose Lodge الخيرية واكتب قصصًا.

16

لا تجعل شخصياتك ثرثارة



حذرنا في الفصل السابق من ترك الشخصيات تحاضر من أجل تكديس المعلومات في القصة، ولكن ليست هذه هي الطريقة الوحيدة التي تفسد فيها الشخصيات حوارها. فالقصاصون قد يتركون الشخصيات تواصل الحديث دون أن يلتفتوا إلى ذلك، وهو حديث ممل أشبه بالطبل الفارغ (الثرثار).

والثرثار ... هو ذلك الشخص الذي يواصل الحديث دون انقطاع ولا يعطي مجالاً لأحد أن يتكلم ولو كلمة واحدة. والثرثارون هم في الحياة العملية ثقلاء كبار.

وفي القصة هم أسوأ من ذلك.

ومن المهم تذكر هذا، لأن كثيرًا من القصص الحديثة مؤلفة من حوار – شخصيات تتحدث. وأنت لا تستطيع أن تصور الشخصيات الثرثارة في كل وقت، لأنك إن فعلت ستكون شخصياتك مملّة، ويكون الحوار عندك أشبه بالحوارات الذاتية المنفلتة منه بحديث الناس في الحياة العادية وستنتهي قصتك في مكبّ النفايات.

ولذا فإن عليك أن تكتب حواراً عصريًا. وهذا يعني أن الوقت الوحيد الذي تستطيع فيه أن تدع شخصية القصة تتحدث كطبل فارغ هو الذي تنوي فيه أن تصورها ثرثارة. إن الغالبية العظمى من شخصياتك أكثر إيجازًا ومنطقية مما نكون نحن في معظم الأحيان في الحياة العملية إذا أريد للحوار أن يبدو على الصفحة واقعيًا.

وبعبارة أخرى إن حوار القصة الواقعي والجيد هو في معظم الأحيان قليل الشبه الفعلي بالطريقة التي نتحدث فيها في الحياة الواقعية. هذا ما يبدو عليه الأمر.

كيف تتجنب متلازمة الثرثار الرهيبة؟

اعمل ما يلي :

- لا تملأ الصفحات بالكلام الاستطرادي الذي لا نهاية له.
- لا تحاول أن تستبدل الخطب بالحوار.
- لا تدع الشخصيات تتناول كل موضوع إلى نهايته.
- لا تدع إحدى الشخصيات تتجاهل كليا ما تقوله شخصية أخرى.
- لا تملأ قصتك بالحديث عندما لا يريد أحد شيئًا.
- لا تمعن في صياغتك الأدبية أو الكلاسيكية.
- لا تكتب صفحات فقراتها مملة وطويلة ووصفية أكثر من اللزوم .

وقد تسأل ماذا يمكن أن تفعل لتحول دون هذا النوع.

اعلم أولاً أن المحادثة تتيح في معظم الأحيان إتباع قواعد المثير والاستجابة كما فسرناها في الفصل الحادي عشر.

ثانيًا اعمل – ما أمكن – على أن تجري مشاهد الحوار واحدًا إثر الآخر وتخلص من الشخصيات الأخرى (التي يمكن أن تقاطع الحديث وتجعله أكثر تعقيدًا). وإجراء الحوارات واحدًا إثر الآخر يجعل الحياة كلها أبسط. فإذا كان "جو" و"بِل" يتحدثان في قصتك، ويقف قريبًا منهما "سام" و"فرِد" فابحث عن طريقة لاستدعاء سام لمكالمة هاتفية، وليقرر فرِد الذهاب لتناول الغداء، وهكذا يبقى على خشبة المسرح جو وبِل، فتصبح المسألة أيسر .

وتذكر أيضًا أن حوارك سيغدو في معظم الوقت سلسًا وسريعًا ومعاصرًا إذا وفرت لشخصية وجهة النظر هدفًا للمحادثة. وستعمل وجهة النظر ذات الهدف – في البحث عن معلومات أو تسويق رأي – على الإبقاء على تحرك الأشياء في خط مستقيم حتى ولو كانت الشخصية الأخرى جموحة. والمتحدث الذي يستحوذ عليه الهدف لن يقبل بأن يملأ الصفحات بالحديث الاستطرادي. وإنما سيلتزم بالموضوع، أو يعيد المحادثة إليه إذا ابتعدت عنه ولن يرضى بالخطب الطويلة – من أي أحد، وسيظل يصرّ على العودة إلى الموضوع المطروح.

وعندما يكون للمحادثة هدف فإن هذا يساعدك على تجنب النزوع إلى الشرود بالحوار إلى ما لا نهاية، وقتل الموضوع أيضًا. أما إذا التزمت الشخصيات بالموضوع – وعلى أحد المتحدثين أن يصرّ على هذا – فإن المحادثة لن تستطيع أن تستطرد كثيرًا، ولن تستطيع أن تتجاوز نقطة القرار حول الموضوع المطروح.

ومن المهم بهذا الخصوص التيقن من أن كلتا الشخصيتين معفيتان. فإذا كانت الشخصية أ تريد أن تتحدث عمن سرق المال، في الوقت الذي لا تصغي فيه إليها الشخصية ب التي ظلت تتمتم حول النقاط التي أحرزتها في لعبة الجولف في الأسبوع الماضي، يتبدّد كل شيء ... ولا تقدم أي معنى لأي شيء. إنك بحاجة لأن تجعل مشاركيك في الحوار مصغين وعندئذ سيستجيبون بشكل مباشر .

ولاشك أنك إذا ملأت قصتك بالناس الذين لا يريدون شيئًا سيضيع كل شيء إذ ليس هناك محور ومن ثم ليس هناك تطور خطي.

وفي بعض الأحيان يعرف الكتّاب الأغرار بشكل غامض أن حوارهم ضعيف، فإذا بهم يتحذلقون أو يستظرفون أو يغدون كلاسيكيين، وإذا بشخصياتهم قد أخذت تنشد أوابد الأشعار، وتردد الاقتباسات والإشارات الشاردة أو الألغاز الرسمية. ولعلك قد رأيت شيئًا من هذه المادة المخيفة في قصة منشورة في مجلة مغمورة أو حتى في كتاب (وكثيرًا ما تحدث معجزة، وكثيرًا ما يشترى مثل هذا الهراء، ولكنك لا تستطيع الاعتماد على ذلك كثيرًا). فلا أحد يتحدث مثل هذه الشخصيات، ربما فعل مثل هذا (الشاعر) تنسون ولكنه كان آخر هؤلاء . وتفيض محيطات شعرية من الألفاظ وتتحطم أمواجها على الأرض وتتناثر أجزاؤها على شاطئ القصة. ويفسد هؤلاء «الكتبة» الحوار في قصصهم عندما ينفرون من الحوار الموجز والبسيط والمباشر الذي يمكن لإنسان أن يفهمه وربما يحبه.

البساطة... والمباشرة... والاتجاه إلى الهدف... والإيجاز. إن هذه هي دعائم حوار القصة الحديثة. ولا شيء غيرها يكفي.

تفحّص الحوار في نسختك. وقد يكون أبسط اختبار هو الاختبار البصري، الذي يمكن أن يحذر من مشكلة ممكنة. انظر إلى عدة صفحات في قصتك تحتوي على حوار. هل الهامش الأيسر

من الصفحة غير منتظم أبدًا وكثير من عبارات الشخصية لا تتجاوز نصف السطر، والبعض الآخر لا يزيد على سطر ونصف السطر؟ وبلغة الصحيفة هل صفحات حوارك فيها كثير من المساحات البيضاء؟

الأمر جيد إن كان الجواب بالإيجاب، وإلاّ فإن ذلك قد يعني أن شخصياتك قد لقّنت بكلام أكثر مما ينبغي.

ثم فتّش أيضًا عن أهداف فصلت بوضوح في الحوار بين شخصياتك. فإن كانت لإحدى الشخصتين أو لكلتيهما هدف ما في ذهنها فإنهما لن يميلا إلى الابتعاد كثيرًا عن الموضوع ... ولن يلقيا خطبًا.

ابحث عن مشاهد جماهيرية صغيرة تستطيع أن تبسّطها بوضع مشهد على مشاهد كما ناقشنا ذلك سابقا.

تيقن من أنك تتبع قواعد المثير والاستجابة كما بينا في الفصل الحادي عشر.

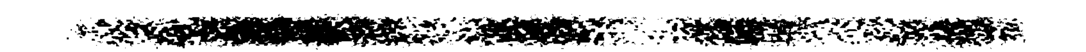
والآن قد تتيح بين الحين والآخر لشخصية أن تستطرد قليلاً لتجعل الحوار يبدو أكثر واقعية، بل قد ترخي العنان قليلاً لإحدى الشخصيات فتنحرف عن مسار الحديث وتحتاج إلى إعادة ذكر شيء قيل للتو. وهذه حيل صغيرة بارعة، ولكنها لا تمثل القاعدة. فالحوار المعاصر يميل إلى الاختصار والحيوية والتركيز. وهذا ما يطلبه القراء الذين هم في عجلة من أمرهم .

وقد تجد وأنت تكتب مسودة مشهد حوار أن ذهنك قد ازدحم بعشر مسائل في وقت واحد – جوانب أو أسئلة أو ملاحظات تعلم أنت ككاتب أنها في مكان ما من المشهد. وقد تجد نفسك وأنت في قلق الإبداع قد تركت إحدى الشخصيات تلقي قصيدة هجاء طويلة تعدد فيها ما كان في ذهنك نقطة نقطة. وقد يكون هذا مقبولاً في المسودة الأولى، وعلى أية حال فإن شيئًا مما تفعل هو تسجيل الأفكار حتى تستطيع أن تضعها في مكانها .

لكن عليك عند المراجعة أن تحلل هذه الخطب المزدحمة بالنقاط إلى أجزاء صغيرة كثيرة. ولابد من إجراء مبادلات أكثر. وقد تتحول صفحة باهتة من المسودة الأولى إلى خمس صفحات من الحوار الحي في المراجعة، ويصبح الجانب الأيسر في كل صفحة خاليًا من الكتابة.

وهذا هو المطلوب.

17
لا تفسد حديث شخصياتك



في زمن ليس بالبعيد كان كتّاب القصة يكافحون من أجل مصداقية بعض قصصهم بمحاولة محاكاة اللهجات الإقليمية والعرقية وطريقة النطق بالتعمد في الخطأ في تهجئة الكلمات في حوارهم. ولكن هذه الممارسات غدت مذمومة. فمن ناحية يتطلب الأمر درجة عالية من المهارة للانسلاخ عن اللغة الإنجليزية الرسمية في الحوار دون تشتيت انتباه القارئ. ومن ناحية أخرى تتغير الأساليب وتبدو القصص التي تستخدم هذه الوسائل في معظم الأحيان غريبة وغير مألوفة. وبالإضافة إلى هذا صارت حساسيات الأقلية اليوم أحدّ، وأصبحت تميل إلى اعتبار هذا العبث بكلام الشخصيات مستفزًا لها (للأقليات).

ولكل هذه الأسباب صار استخدام التهجئة الغريبة وغيرها من الوسائل المطبعية من أجل بيان انحراف الأقليات عن الكلام الأمريكي الفصيح مرفوضًا عند المحررين الأكثر حرصًا، وقد يؤدي هذا إلى رفض قصتك الرائعة.

وقد أفلحت بعض تلك المحاولات في تجاوز عقبة المحررين، ونجحت في نشر بعض القصص، ففي قصة حديثة لن أذكر اسمها لحماية مؤلفها كانت الشخصيات تخطئ في لفظ بعض الكلمات أو إملائها أو تلفظها لفظًا يختلف عن اللفظ الأمريكي الرسمي حتى إنك لترى فيها لغة غريبة مضحكة.

وكل المحاولات في إضفاء الخصوصية على الحوار أو أساليب الكلام ليست على تلك الدرجة من الحمق ولكنها جميعًا يصعب إخراجها بشكل مقنع. بل إن محاولتك خلق لهجة بريطانية لابن لندن في قصتك قد تبدو للقارئ سمجة أو حتى خطأ. إن اللهجة البريطانية العامية تتغير

بسرعة كما تتغير الأمريكية العامية، وإن فطن أحد إلى أنك تستخدم مصطلحات العام الماضي فإن قارئك المثقف سيظن أنك نموذج غريب وأنك لست كقصتك.

وغريب أن نقول، ولكن الخطر يكمن أيضاً في كثرة استخدام اللهجة الأمريكية الدارجة العامية؛ فمثل كل هذه اللهجات تتغير بسرعة، وما هو شائع اليوم قد يصير قديمًا عند صدور المجلة التي نشرت فيها قصتك أو عند صدور الكتاب. وبالأمس فقط كان ما وصفه الشباب « أنيق » أو « رائع» صار يوصف بأنه «رهيب» أو « لا يصدق ». وفي الوسط الأكاديمي حيث لا مكان للعامية فيه تتغير لغة هذا الوسط بمثل هذه السرعة.

وصفوة القول: تجنب ما يشيع من الكلام سريعًا ويختفي سريعًا. فإنه سيؤرخ لقصتك في السنة القادمة أو التي تليها. ما عليك إلا أن تقرأ شيئًا من روايات سنكلير لويس Sinclair Lewis حتى ترى ذلك جليًا عندما ظهرت روايته Babbitt قبل سنوات كانت على شفا حقبة المعاصرة. أما الآن فإن لهجتها القديمة تجعل معظمها يبدو من غرائب المتحف.

إن الخطأ في كتابة الكلمات للدلالة على لهجة غريبة، والجمل غير المكتملة الكثيرة في حديث الشخصية، وغيرها من أدوات الواقعية كل هذه مثيرة جدًا لمحرري النصّ وللقراء على السواء. فهي أيضًا تجعل المعنى غامضًا في بعض الأحيان كما أنها تشتت انتباه القارئ عما يجري في القصة، وتجعل التركيز ينصب على البهلوانيات اللفظية.

وأخيرًا ونحن نتحدث عن الأساليب التي تفسد فيها لغتُك الغريبةُ حوارَ قصتك نرجو أن تلتفت إلى خطأ آخر يقع فيه الكتّاب المبتدئون كثيرًا في بحثهم عن الواقعية. إنه موضوع الفحش والإباحة في حديث الشخصية.

إنني الآن في العقد الثالث من التعامل مع الكتّاب الشباب، وقد كان منهم من خدموا في الجيش. وقد أراد كثير من هؤلاء كتابة قصص تنهل من خبراتهم العسكرية. ومن الطبيعي أنهم جاءوني بنصوص تزدحم بعبارات القسم والفحش واللعن والتوريات القذرة وجميع أصناف الغثاء اللفظي كما هو شائع في الحياة العسكرية. (وفي ميادين أخرى في وصف مثل هذه المواقف).

ولما اعترضت قائلاً إن من المدهش أن الغالبية العظمى من المحررين صارمون في حكمهم

على المواقف الأخلاقية مثل الاستخدام المفرط «للكلمات القذرة»، وكان الشباب من تلاميذي يحتجون دائمًا وبشدة على ذلك قائلين ولكن «الأمور هي على هذا الحال». ونادراً ما كنت أنجح في إقناعهم بأن الحديث القذر يبدو أكثر قذارة على الورق مما هو في واقع الحياة.

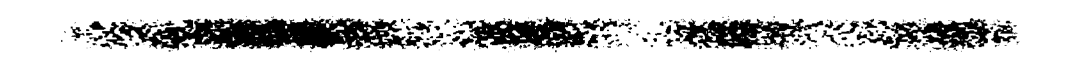
وحاولت أن أقنعهم أن مثل هذه الكلمات الشديدة إذا كان لابد من استخدامها يمكن أن تدخر لمواقف في القصة تلزم فيها حقًا كلمات شديدة للتعبير عن انفعال. ولكنني لم أنجح في إقناع كثيرين بوجهة النظر هذه.

وهكذا فقد تدفق عبر السنين جدول دائم الجريان من القصص والروايات التي كتبها منتمون للجيش وللبحرية وللطيران وللأسطول كانت مليئة بالكلمات القذرة، وشق هذا الجدول طريقه من مدينة نورمان في أوكلاهوما وما جاورها إلى الأسواق الأدبية الكبرى في نيويورك. وحتى الآن لم يحقق واحد منها نجاحًا أبدًا. وإنني على قناعة بأن اللغة الغليظة كانت العنصر الوحيد الذي كان وراء فشل كثير منها.

إن كثيرين منا يتغاضون عن كلمة نابية مرة. وورود كلمات قليلة في رواية لن يصدم بالتأكيد أحدًا. ولكن من النادر جدًا ترويج قصة أو رواية بها نسبة عالية من هذه الكلمات. وقد تستطيع أن تعطي أمثلة على كتب عديدة أثبتت أن مثل هذه الواقعية قد ظفرت بالنشر .. وأستطيع أن أعطي أسماء عشرات من الموهوبين لم ينشروا شيئًا أبدًا لأنهم لم يستطيعوا أن يبعدوا هذه النفايات عن أفواه شخصياتهم.

ستتخذ قرارك حول كلام الشخصيات. وعلى أية حال آمل أن تفكر فيما أثير من نقاط. الإملاء الغريب والإفراط في إسقاط كثير من الحروف للدلالة على سوء اللفظ في الحديث، ومحاولة الكتابة بلهجة عرقية أو عنصرية، والاستخدام الثقيل لحديث واقعي قذر، كل هذه الأساليب ستغضب بالتأكيد شخصًا ما، وقد يكون المحررون ممن تغضبهم، ومن في يدهم المال، وقد يكون منهم أفراد من الأقليات الأمريكية النبيلة الذين أصابهم، دون قصد، شيء من هذا باللفظ أو غيره عبر عشرة أجيال أو أكثر. وفي مثل هذه الظروف أترى هذا ضروريًا حقًا؟

18
لا تنس الانطباعات الحسية



أحضر لي والي تلميذي «المشكلة» حوار إحدى القصص منذ أيام. وكان نصّه كما يلي:

صاحت آني قائلة «لا تجعلني أقترب أكثر.»

لاطفها جو قائلاً « ليس هناك ما تخشينه. ألا ترين؟ »

فردت قائلة «سهل عليك أن تقول هذا! »

فسألها جو «وهل هذا أفضل؟»

فهممت آني قائلة: «أجل، أفضل بكثير!»

فقال لها: «أنت يا آني تحبينني في النهاية!»

فأجابت: «أجل!»

وسأوفر عليكم تفصيلات المحادثة الحقيقية التي جرت بيني وبين والي، على أن زبدتها من وجهة نظري هي أنني كقارئ قصة لم تكن لدي أية فكرة عما كان يجري في قصة والي في الحوار الذي اقتبسته آنفًا. واعترض والي قائلاً إنه على أية حال اتبع قواعد الإثارة والاستجابة، وإنه قد أعطاني كل ما قالته الشخصيات، ولذا فإنه لا يستطيع أن يعرف ما هي مشكلتي.

عندئذ حاولت أن أشرح لوالي أن الحوار جعلني في حيرة. ومن الأشياء الأخرى التي **لم أستطع** أن أفعلها:

- أن أرى شيئًا يحدث أثناء الحوار.
- أن أسمع شيئًا سوى كلمات الحوار.
- أن أشم شيئًا يمكن أن يكون ذا علاقة أو أن أذوق شيئًا أو أن أحسّ بأية أحاسيس ممكنة أخرى.

- أن أعرف أية أفكار يمكن أن تكون لدى شخصية وجهة النظر حتى أدرك أنا القارئ كيف كان من المفترض بي أن أتلقى هذا الحوار.
- أن أحس بشيء من مشاعر شخصية وجهة النظر، وكذلك كمون لاستجابة قارئي للموقف الذي يجري تصويره.
- أن أكون مدركًا لهدف شخصية وجهة النظر حتى أستطيع أن أخمن كيف تسير الأمور في المشهد.

وأنهيت حديثي بالقول: «اعلم يا والي أن الحوار بدون أية انطباعات حسية يصبح مجردًا تمامًا ولا يعود يعطي معنى، وهكذا يضيع القارئ. أنا لا أقترح مادة من رقع أرجوانية كبيرة – فيها ما يكفي لتسديد طريقي».

وذهب والي مغاضبًا وأعاد الكتابة. وجاءني بشيء قريب من هذا إلاّ ما كان تحته خط فهو مني.

«إن الريح الصرصر شدت معطف جو بقوة بينما كان يجذب آني أكثر إلى حافة الصخرة الشاهقة. وكانت تتماوج وراءهما أشجار الصنوبر بشدة. وعلى بعد بضعة أقدام من المكان الذي يقود إليه الطبيبة الدجالة كانت تنتهي السلسلة الصخرية الجرانيتية الحادة. ووراء الحافة كان هناك منخفض عمقه ألف قدم تعصف فيه الريح.

وازدادت رجفة آني عنفًا وبرقت في عينيها دموع الخوف الفجائية: «لا تجعلني أقترب أكثر» . وخطا جو إلى الخلف خطوة، تاركًا آني عند الحافة. كان عليه أن يجعلها تواجه هذا الرعب أو لا تنسى أبدًا ما حدث هنا في الصيف الماضي. لاطفها جو قائلاً «ليس هناك ما تخشينه. ألا ترين؟»

ورأت بعينين جاحظتين المسافة التي تفصلهما – لقد ابتعد كثيرًا عن الحافة وتركها وحدها. فقالت بمرارة «سهل عليك أن تقول هذا»

وفجأة لم يعد جو يطيق أن يكون قاسيًا معها أكثر من هذا. فسار إلى الأمام وطوقها بذراعيه وهو ينوي حمايتها دائمًا إذا سمحت له بذلك.

فسألها: «هل هذا أفضل؟»

فهممت قائلة: «أجل أجل» بامتنان، وهي تلتصق به «كثيرا» ورفعت رأسها وهي مازالت تبكي ووضعت وجهها على وجهه وقبلته بلطف. وأحاط بهما عطرها المستخرج من أزهار الجبال. ولم يكن جو قادرًا تمامًا أن يصدق يقين الفرح الذي اجتاحه، وتشبثت هي به بشدة أكثر.

وقد فهم من استجابتها كل ما يريد أن يعرفه. لقد ذهب خوفها في هذه اللحظة، كما ذهب قلقه حول عدم اهتمامها به. فقال وهو يتحسس وجهها برؤوس أصابعه «هل تحبيني يا آني بعد هذا كله!»

وأخذت تنشج ودفنت وجهها في صدره، وقالت: «أجل»

ذهب خوفها. ولكن جو عرف أنه ظفر بأكثر من المعركة ضد ماضيها. ومشى بها وهو يحتضنها مارين بالصخرة الباردة التي تعصف بها الرياح، وسارا إلى ظلال الغابة التي هي بلون خضرة البحر»

فكرت حينئذ – ومازلت أفكر– أن تلميذي والي قد أسرف قليلاً في مراجعته، ولكنه وضع بعض الانطباعات الحسية والأفكار وبعض المقاصد وإشارات إلى العواطف. وكانت نتيجة ذلك أنني أنا القارئ رأيت أين كانا، واستطعت إلى حدّ ما أن أحسّ بانطباعات المكان المادية وعرفت أية وجهة نظر كان يريدها جو، ولماذا كان يتصرف على ذلك النحو، وفهمت شيئًا من ورطة آني ومن عواطفها – وبشكل عام استطعت أن أشارك في الموضوع.

ولا شك أن والي قد يحتاج إلى تخفيض النبرة قليلاً عند إعادة كتابتها. ولكنه الآن قد اهتدى إلى الطريق وكتب حوارًا يستطيع القارئ أن يتابعه.

فإن كانت هذه الحكاية تلاقي منك استحسانًا فإنني أحثك على أن تختبر حوارك في قصة. عليك ألا تجعل من قرائك عميانًا أو طرشًا، إن عليك أن تزودهم بالانطباعات الحسية من وجهة نظر الشخصية. وعليك أن تخبرهم ما تريده شخصية وجهة النظر، وما تفكر به، وما تحس به عاطفيًا أيضًا. وإلاّ فإن الحوار يصبح بلا معنى – وعائمًا كالمجرّد في الفراغ – كما فعل والي في المسودة الأولى.

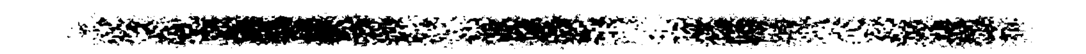
ولا شك أنه ستمر لحظات تكون مجريات الحوار –أو أي فعل في القصة– بسيطة ومباشرة،

وسيكون التحدي لك ككاتب سهلاً لأنك لن تكون مطالبًا بأن تهبط كثيرًا حتى تبقي القارئ متابعًا. ولكن ستكون هناك مواقف أخرى تكون فيها حركة الشخصيات أو تعقيد الوضع أو عمق أفكار شخصية وجهة النظر ومشاعرها ودوافعها المتغيرة بحاجة أكثر إلى المزيد من تفسير المؤلف أكثر مما فعل والي. وبعبارة أخرى فإن مقدار الإضافات التي تضيفها إلى الحوار يعتمد على درجة التعقيد الذي وصلت إليها التفاعلات.

وعلى أية حال فإنك لا تستطيع أن تطلب من قارئك أن يلعب استغماية الأعمى؛ لأنك ترى وتسمع تفصيلات في خيالك وأنت تكتب المشهد، فإن ذلك لا يعني أن القارئ سيحزر بالسحر نفس التفصيلات. ولكن عليك أن تعطيه من التلميحات ما يكفي.

ولعلك ترغب في أن تتفحص شيئًا من قصتك الأخيرة حول هذه المسألة لترى إن كنتَ قدمت للقارئ ما يكفي من تفصيلات حسية – عاطفية – فكرية للإبقاء على القارئ متابعًا خلال تدفق الحوار.

19
لا تخش من أن تقول «قال»



هناك إشارة لابد منها حول حوار الطالب والي كما بينا في الفصل السابق. وهي نقطة أساسية تستحق فصلاً – وإن كان قد أسيء فهمها كثيرا .

إن الطلبة يسألون ويكررون السؤال : « كيف أقول في قصتي إن أحدهم قال شيئا؟!»

وكنت في العادة أقول لهم «استخدموا كلمة «قال» وضعوا الاسم أو الضمير في الصدارة»

وقد أفسد والي في الفصل الثامن عشر القاعدتين؛ فقد استخدم كل كلمة إلا كلمة "قال" كفعل نسبة. ولسبب ما كان يقلب تركيب الجملة (المقصود هنا الجملة الإنجليزية) قائلاً «قالت آني».

وأن تعكس تركيب الجملة ليس مشكلة، فكثير من المؤلفين الجيدين يفعلونها. على أنني أعرف محررين ينزعجون جدا من "وقال هو" و "أجابت هيَ"، بدلا من الطريقة المباشرة في ترتيب الكلمات (المقصود في الجملة الإنجليزية)

ولاشك أن عكس الترتيب يكاد يكون إلزاميًا في بعض الأحيان عندما يكون لديك لقب طويل أو وصف يرتبطان بالاسم. وقد تجد نفسك في مواجهة شيء كهذا:

« لقد تعبت من المجادلة» جو سميث رب الأسرة الكبير سنًا ورئيس البنك التجاري الأول في ليك سيتي في كلورادو قال. لعلك في مثل هذه الحالة ستقلب نظام الجملة لتبتعد عن وضع كلمة «قال» على بعد "مبنى" من مقول القول. إنك في هذه الحالة ستستخدم الطريقة العكسية في ترتيب الكلمات، وستضع كلمة «قال» بعد مقول القول مباشرة، وقبل أي شيء آخر. ولكن معظم التفاعلات الحوارية أبسط من ذلك. والترتيب المعياري هو المقياس.

ومن ناحية أخرى أعتقد أن استخدام المترادفات لكلمة «قال» يجعل الأمور أكثر

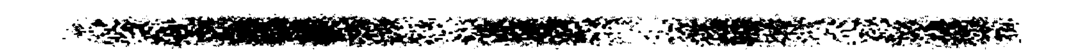
جدية. إن كلمة «قال» كلمة شفافة – إنها مؤشر لمن قال شيئًا ما، وستبرز أي كلمة نسبة أخرى وربما ستشتت انتباه القارئ بلا داع إلاّ إذا كان الوضع يحتاج حقًا إلى «صرخة» أو «تنهيدة» أو «صيحة». إن عليك أن تستخدم الكلمة غير المرئية «قال» نحو ٩٠ في المئة من الوقت. ولا شك أنك ستستخدم كلمات أخرى مثل «سأل» و «أجاب» و«أخبر» عندما يجعل السياق الكلمة مناسبة بشكل واضح. ولكن عليك أن تستخدم هذه الكلمات فقط عندما تبدو طبيعية في السياق.

وإذا كنت معتادًا على استخدام كل مترادفة في معجم المترادفات فإن استخدام كلمة «قال» ستقلقك كثيرًا. إنها إحدى ما يقلق المؤلف وما لا يفكر به القراء. صدقني إنك إذا استخدمت الفعل المسرحي والأفكار والكلمة البسيطة «قال» فإن القراء سيكونون سُعداء تمامًا. فلماذا تشتت انتباههم وتجعل معجم المترادفات الذي لديك يتآكل من كثرة الاستخدام في وقت لست فيه بحاجة إلى ذلك.

فكّر في الأمر مليًا. اختبر نسختك اختباراً نقديًا. هل أنت متأكد من أن القارئ سيتوجه حسب المسالك التي أشرنا لها هنا. وهل دققت في حوارك جيدًا لتتأكد من أن حوارك لا يبدو عتيقًا أو شاذًا؟ إن الكتّاب الجيدين هم نتاج هذه التمييزات؛ فاهتمامك بالقارئ ومحافظتك على استخدام اللغة الرصينة سيحررك لتركز على الشخصيات والحبكة – المادة الجيدة حقًا للقصة.

20

لا تفترض أنك تعرف. تيقن من المرجع



جميعنا نمضي في الحياة مفترضين أننا نفهم أشياء نحن في الحقيقة لا نفهمها. قد تظن أنك تعرف كيف تستبدل إطار السيارة، ولكن ما لم تكن قد اضطررت إلى القيام بذلك على جانب طريق ضيق أثناء عاصفة مطرية فلن تستطيع أن تقولها بشكل جازم. وكذلك قد تظن أنك محيط بكل المعلومات التي ضمّنتها قصتك، ولكنك أيضًا قد لا تكون كذلك.

وقد تقول « إنني يا صاحبي أريد أن أكتب قصة، ولذا فإنه لا داعي لأن أغوص في الحقائق»

لا. هذه إثارة خاطئة. إن أدخلت في قصتك معلومة خاطئة فسيلاحظها بعض الناس. ربما يكون هذا هو المحرر الذي مصير نشر قصتك بين يديه – وربما آلاف القراء الذين سيلاحظونها ويشكون منها إلى محررك بعد أن تكون القصة قد نشرت بعدة سنوات.

وفي أي من الحالتين ستكون المحصّلة مشابهة لما يمكن أن يحدث عندما لا تعرف كيف تبدّل عجل السيارة على جانب الطريق وقد تشعر في النهاية وكأن شاحنة قد دهستك.

خذ الدرس ممن تعلّم بالمعاناة. منذ زمن بعيد وفي بداية عهدي بالكتابة، كتبت رواية من لون أدب رعاة البقر. أعطيت راعي البقر في روايتي مسدسًا من نوع «صانع السلام» وكان الراعي يشير إليه بوصفه «محراث الإبهام».

وكانت أحداث الرواية تجري في عام ١٨٦٨.

ولكن موديل ذلك المسدس الذي كنت أصفه في الرواية لم يستحدث إلاّ في عام ١٨٧٢ .

وقد فاتت هذه محرري. وكان يجب أن ترى بعض الرسائل الغاضبة التي وصلتني من المهووسين بتاريخ غرب الولايات المتحدة - ولعل بعضهم لم يشتروا أبدًا رواية أخرى من رواياتي.

إن خطأ في معلومة لا يجعلك تبدو أحمق فحسب، وإنما يستطيع أن يدمّر مقروئيتك وعلاقتك مع محرر. إنك لا تستطيع أن تخمن أو تفترض أنك تعرف. وحتى لو كنت واثقًا من المعلومة بنسبة ٩٩٪، تثبَّت منها بالرجوع إلى مرجع.

وقد وزعت في أحد دروسي حول الكتابة ورقة فيها قائمة بالأحداث وطلبت من تلاميذي أن يخبروني ماذا يحدث مباشرة بعد كل حدث في القائمة على طريقة المثير والاستجابة. وكان أحد هذه الأفعال كالتالي:

ودفع بشدة صمام الطائرة إلى جدار النار.

ثم سألتهم ماذا حدث بعد هذا؟

وقد افترض بعضهم بحمق أن الصمام في الطائرة يعمل كالصمام الذي يتحكم في جرّار أو في السيارات القديمة، أي أنك إذا دفعت الصمام توقف المحرك. (وهم قد لا يعرفون أيضًا ما هو جدار النار، ولكنهم عادة يحزرون - وهم في هذا على صواب - أن هذا مصطلح لشيء في الطائرة هو لوحة المفاتيح). وعلى أية حال فإنهم لم يطلبوا مني معلومات ولكنهم حزروا، وكتبوا شيئًا كالتالي:

تراخت دورة محرك الطائرة.

تراخت دورة محرك الطائرة. وهذا ما يجعل الطائرة تتباطأ إذا كانت تجري على الأرض، أو يجعل مقدم الطائرة ينخفض بشدة إذا كانت في الجو.

ولسوء الحظ كان هذا خطأ ١٠٠٪. فأنت إذا دفعت الصمام بشدة إلى الأمام في الطائرة فإنك تزيد من سرعتها. ماذا سيحدث (إذا افترضنا أن المحرك كان شغالاً ولم يشتعل فيه الوقود قبل الأوان أو حدث شيء مخيف).

هدر صوت محرك الطائرة بقوتها الكاملة.

وهذا يجعل الطائرة تبدأ في التحرك أو التسارع إن كانت قد انطلقت في الجري على الأرض أو يرتفع جؤجؤها و/أو تزداد سرعتها إن كانت في الجو. (أو يجعل مقدمتها ترتفع في الهواء و/أو تزداد سرعتها إن كانت في الجو)

وهكذا فإن التخمين في مثل هذه الحالة – وبالاستناد إلى تجربة مشابهة – كثيرًا ما يؤدي بالطلبة الكسالى الذين يتناولون هذا التمرين للإجابة عليه بعكس ما هو صحيح تمامًا. فإن وضعت في قصتك خطأ فاحشًا فإنك لابد ستصادف كثيرين سيلاحظون هذا الخطأ ويرون أنه يدل على حمق، ويفترضون أيضا أن كل شيء آخر في القصة خطأ. وهكذا ينفض قراؤها من حولها، وربما ينتهي مستقبلك ككاتب.

وحتى لو كانت الأخطاء المعلوماتية ليست على درجة عالية من الفحش فإنك يجب أن لا تركن للتخمين. وقليل من الناس هم البعيدون عن مكتبة عامة. وستجد كثيرًا من العاملين في المكتبات على استعداد لمساعدتك في التثبت من مسألة. وكلما ازداد بحثك صعوبة زاد احتمال شعورهم بالتحدي ومن ثم مساعدتك. فلا تخش من طلب المساعدة.

ويمكن أن يكون البحث متعة مسلية. وهو شيء ضروري. ويمكن أن يساعدك في الوصول إلى كثير من عقد القصص الجيدة الجديدة وأفكار حول الشخصيات، وهو ما قد لا تصدقه حتى تجرب ذلك.

وإليك مثالاً على ذلك: مرة أثناء انشغالي بكتابة رواية سميتها «صانعو الخمور» قمت بعدة رحلات إلى كاليفورنيا لإجراء مقابلات وأبحاث في المواقع المتصلة بأحداث الرواية في وادي نابا، وعدت أثناء كتابتي لمسودة الكتاب الثالثة لمقابلة خمّار متميز فاتني أن أقابله في زيارتي السابقة للمكان. وفي الوقت نفسه كان في ذهني عدم رضا عن بداية روايتي فقد كانت تفتقر للتوتر.

وبينما كنت أتجول في مصنع الخمّار برفقة صاحبه مررنا ببعض الخزانات الفولاذية التي لا تصدأ كانت الخمرة البيضاء تُترك لتتخمر فيها في درجة حرارة باردة. وكانت هناك أسلاك كهربائية على الأرض، وقد حذرني المالك منها، وطلب مني القفز من فوقها بعناية. وقال لي

«إن هذه الأسلاك متصلة بحاسوب يراقب الخمر ويتحكم في التبريد. وإن أُفلتت هذه الأسلاك وقعنا في مشكلة كبيرة».

وجدتها! لقد اهتديت في الحال إلى مطلع الرواية الذي صدرت فيما بعد، وذلك لأنني كنت هناك أبحث في شيء مختلف تمامًا. كانت الافتتاحية المشهد الذي يدخل فيه الخمار مصنع الخمرة مبكرًا في الصباح فيجد أن أحد المخربين قد سحب الأسلاك.

وقد تجد أثناء استمرارك في حرفة الكتابة أن هناك كتبًا أو خرائط أو نحوها ترجع إليها مرة ومرات. وقد تقرر أن تكون عندك مكتبة بحث متواضعة. إن مكتبتي تضم كتابًا ضخمًا فيه خرائط لأقطار حول العالم، وكثيرًا من الكتب المرشدة سياحيًا وفهارس للبنادق ومخططات، وكل ما وجدته عن المخابرات الروسية وعن وكالة المخابرات الأمريكية والمخابرات الفيدرالية وأمثالها من المؤسسات، وموسوعتين عن تاريخ العالم، وكتبا إرشادية سنوية صادرة منذ أوائل القرن العشرين للأغاني الشعبية والمسرحيات والأفلام وكثيرا غيرها.

وقد تكون احتياجاتك مختلفة كليًا، ولكن مهما تكن، وسواء كوّنت مكتبة أم لم تكوّن، فإن عليك أن لا تخمن. اصرف الوقت اللازم في البحث عن المعلومة الدقيقة في المراجع.

21

لا تتوقف أبدًا عن المراقبة وتسجيل الملاحظات

يجب عليك أن لا تتوقف أبدًا عن العمل على زيادة حدة مراقبتك. ويجب أن تكون زيادة قدرتك على المراقبة الدقيقة وتدوين ما لاحظته جزءًا من التزامك بكتابة القصص مدى الحياة.

وأنا على ثقة من أنك إذا خبرت الكتابة في حياتك ستشعر أنك مراقب دقيق، وأنك كاتب حاذق لكل ما راقبته. على أن كثيرين منا بحاجة من حين لآخر لأن يراجعوا أنفسهم ليتأكدوا من أنهم لم يصبحوا كسالى أو سلبيين في اتصالهم بالعالم الخارجي الذي هو مادة قصتنا.

ودعني أقترح تمرينين بسيطين عليك أن تقوم بهما من حين إلى آخر– لا من أجل التثبت من استمرارك في حدة المراقبة فقط، وإنما لتحافظ على مهاراتك متجددة أيضًا.

نظر إلى تلك الشجرة في حديقتك الخلفيّة أو في منتزه قريب. تفحصها جيدًا. ما لونها؟ أخضر؟ ما درجة الاخضرار؟ ما اختلاف لونها عن لون أوراق شجرة الدردار القريبة من منزلك؟ أو من أوراق شجر البسيسية الزرقاء في الشارع المقابل؟ ما شكلها؟ مستديرة؟ طويلة ورشيقة هي في النسيم كراقصة الباليه الشابة أم حناها الزمن والمرض كعجوز شمطاء ألقاها الزمن في الشارع؟ كيف تظهر وسط محيطها؟ هل هي طويلة وسوداء فاحمة وسط لمعان شمس الصيف المؤذي للعينين؟ أم غامضة قليلاً وناعمة في شفق المساء؟ أم معتمة ومخيفة تلقي من الخوف ظلالاً سوداء من ذلك المصباح القائم عموده في زاوية الشارع؟ كيف تستطيع أن تصفها ببضع كلمات لتجعل صورة لها تقفز إلى الحياة في ذهن قارئك؟

أو لعلك تقابل اليوم شخصًا جديدًا، أو صادفت غريبًا في الشارع، فتكوّن لديك في الحال انطباعًا عنه، وتبدأ في الحال في استخلاص نتائج حول نوعيته كشخص. وأنت بشكل عرضي تكون في الحياة الواقعية قد تبدي في لحظة واحدة عشرات الملاحظات وتستخلص نتائج منها. وهذه العملية عند شخص غير كاتب أوتوماتيكية لم تمحّص. أما أنت ككاتب قصة فإن العملية يجب أن تكون قد دخلت في وعيك ثم قمت بفحصها، وربطتها بعملك.

انظر إلى الشخص الجديد. ألزم نفسك بأن تلاحظ التفصيلات بنشاط وبوعي لا بشكل سلبي وغير واع. ما التفصيلات التي تسترعي انتباهك أولاً؟ وثانيًا؟ وفيما بعد؟ أي تفصيلات تستخدمها كأساس لافتراضاتك حول نوعية الشخص؟ لاحظ تكوين الجسم والوزن والطول والملابس والشعر وملامح الوجه والموقف ولون البشرة وحركة العينين والإيماءات، وسرعة الحركة، والعمر، ونبرة الصوت وارتفاعه واللهجة والتنغيم وسرعة الكلام والمفردات اللفظية عندما يبدأ هذا الشخص في الحديث. لاحظ أيضًا ما الموضوع الذي يتحدث عنه، موقفه المميز – هل هو سعيد، أم حزين أم غاضب أم خائف أم شاعر بمرارة، أم ساخر، أم متفائل، أم واثق، أم بين هذا وذاك؟ لاحظ إيقاع كلامه وحدته وتناغمه .

أسرع بتدوين ملاحظاتك حول كل ما لاحظت. هل وجدت ثغرات في ملاحظاتك وبعض التفصيلات التي لم تلتقطها وتود الآن لو أنك فعلت؟ هل تجد نفسك تتمنى لو عدت وأعدت النظر؟ هل تجد أن بعض ملاحظاتك يمكن أن تكون وصفًا لشجرة أخرى أو لشخص آخر عادي غامض. فإن وجدت نفسك أمام واحدة من ردود الفعل هذه فقد تكون بحاجة إلى أن تكون أكثر انتباهًا في ملاحظاتك. فإن أدركت أنك بحاجة لأن تفعل هذا – وتذكرت أنك لن تعود تقع في التجربة الروتينية السلبية – فإن هذا سيجعل منك مراقبًا أكثر يقظة وأفضل.

أما وأنك قد دونت ملاحظاتك وتعليقاتك فإنك ككاتب قصة يجب عليك دائمًا أن تتخذ خطوة أخرى وهي أن تربط ملاحظاتك بعملية الكتابة.

وإليك ما أعنيه؛ افترض أنك قابلت قبل قليل شخصًا جديدًا ووجدته ظريفًا جذب انتباهك على نحو ما. (لو أنك أمعنت النظر في مراقبتك ستجد دائمًا أحد المعارف الجدد

ممن سبق الإشارة إليهم). تساءَلْ الآن « كيف أستطيع أن أدون وصفي بطريقة تجعل هذا الوصف أكثر حيوية وإثارة مما لاحظته قبل قليل».

إذن اكتب ذلك.

أشرنا في الفصل السابع إلى أنك لا تستطيع أن تأخذ شخصًا حقيقيًا حرفيًا من الحياة وتضعه في قصتك، إن الأشخاص الحقيقيين مهما أتقن تصويرهم ليسوا كبارًا وغير عاديين بما فيه الكفاية ليصلحوا للقصص الجيدة. ولكن عملك في مراقبة الناس الحقيقيين والكتابة عنهم أو عن الأماكن بالقدر الممكن من الحيوية سيجعل منك كاتبًا أفضل بل وأكثر تشويقًا عندما تستغل ملاحظاتك في فنك القصصي.

وهناك نقطة إضافية: سيكون من المفيد لك أن تدوّن كل ما تلاحظه بقدر ما تستطيع من تفصيل – في مرحلة تسجيلك للملاحظات. وكما قال لي أحد تلاميذي ذات مرة «إن بحثك عن المزيد من الكلمات يجعل نظرتك أوسع وأعمق أحيانًا. على أنك عندما تزاول كتابتك الأخيرة لهذه المعلومات يجب أن تسأل نفسك عن التفصيلات القليلة التي يمكن أن تغني عن هذا كله – كيف يمكن أن توجز في كتابة هذا الوصف أو البيانات وتقدم في الوقت نفسه للقارئ صورة مشرقة.

وعليك في عملية إيجاز الانطباعات في الصورة النهائية لكتابتها أن تتنبه إلى الصفات والظروف الزمانية والمكانية. وبعض هذا سيكون ضروريًا ولكنك إذا وجدت نفسك تحشرها معًا كالنقانق فإن عليك أن تتأكد من أنك ما عدت تكتب نسخة مشرقة. إن الكتابة الجيدة التي من هذا النوع موجزة ومحكمة. إنها تزدهر بالإيجاز والمباشرة والبساطة والصلابة والمغايرة – أسماء موجزة ومحددة. فإذا نشرت الصفات على حبل في محاولة للقيام بالمهمة فإن قراءك سينامون. إن الصفات كالظروف كلمات كسولة بطيئة جدًا ومسكّنات فحاذرها.

إنك كلما أجبرت نفسك – وأنت واعٍ لذلك – على مراقبة وملاحظة التفصيلات التي يمكن أن تستخدمها – وكلما ازددت في ممارسة كتابة الوصف فعلاً ومقطوعات المعلومات بحيث تغدو مدهشة ومثيرة بقدر الإمكان – ازددت براعة في التقاط البيانات. وكلما ازددت علمًا في تعلم كيف

تلتقط البيانات ازدادت قدرتك على استخدام ذلك في تحسين كتابتك.

إنها عملية متعددة الخطوات:

أولاً – لن تعود سلبيًا وستتفحص بيئتك بإيجابية.

ثانيًا – ستبحث عما يجعل هذه الشجرة فريدة وهذا الشخص فريدًا.

ثالثًا – ستمضي عبر العملية الرسمية في تسجيل ملاحظاتك ولذا فإنك لن تفقدها.

رابعًا – ستقوم بترجمة ملاحظاتك إلى كتابة رشيقة وموجزة ومثيرة للذكريات.

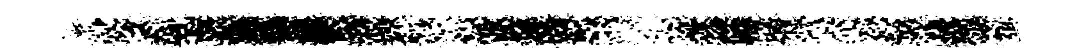
وهذه العملية كلها على قدر من الطرافة والمتعة. ويجدُ الكتّاب الذين يزاولونها – ومنهم جميع المحترفين – أنها تجعلهم أكثر حيوية، وأكثر اتصالاً بكل الناس وبكل الأشياء، وأكثر حبًا للحياة. إن مهمة تدوين الملاحظات ثم كتابتها بشكل مشرق يبقي على أصحابها نشيطين وفي حالة تحد – وقد أثارتهم أفكار وتداعيات جديدة – وفي تحسين وضوح أسلوبهم وتأثيره.

إن كثيرين من كتّاب القصة يسجلون كثيرًا من هذا في يومياتهم. إن اليوميات يمكن أن تشمل أصنافًا كثيرة من الكتابة والمعلومات. ولكن كثيرا ما يُسيطر هذا النوع على مثل هذا المجلد (اليوميات).

حاول أن تدرب مهاراتك على هذا النحو واجعل منها عادة تدوم مع الحياة، ولن تملّ أبدًا وستجد تحديا دائمًا وتكون على ثقة من أنك ستنمو.

22

لا تتجاهل بناء المشهد



إن الأجزاء المتوترة والمتضاربة في قصتك هي أكثر الأجزاء إثارة وأسرًا لقرائك. ولهذا السبب عليك أن تتعب على هذه المشاهد لما لها من قيمة.

كيف تفعل هذا؟ عليك أن تضعها على خشبة مسرح الأحداث في القصة الحالية وتطوّر الحدث بين الشخصيات لحظة بلحظة ولا تحذف شيئًا، وسر وراء قواعد السبب والنتيجة والمثير والاستجابة. وبعبارة أخرى، تيقن من أنك لا تلخص أبدًا خلال ذروة الصراع في القصة.

إن نتيجة التعامل لحظة بلحظة هي شريحة من قصتك التي هي كالحياة، إذ من الواضح أنه ليس بها تلخيص.

ويدعو معظم المحترفين مثل هذا الجزء من قصصهم مشهدًا. ولكنهم قد يختلفون في تحديد كيفية عمل المشهد، ويميل هؤلاء إلى الاتفاق حول النقطة الرئيسية التي سبق تأكيدها. إن عليك أن لا تلخص وأنت تكتب مشهداً. إن التطور لحظة إثر لحظة لا يجعل المشهد يبدو أقرب إلى الحياة فحسب، وإنما يجب أيضًا ملاحظة أن ذلك يرد في مشهد يجد فيه قارئك نفسه أكثر حماسا. فإن لخصت سيحسّ القارئ بأنه قد خُدع وسلب شيئًا مما يبحث عنه في قراءته دون أن يعرف سببًا لذلك.

دعنا ننظر إلى بناء المشهد مدة أطول لنتأكد من أنك تفهم أسلوب عمله وتعرف لماذا التلخيص قاتل لفاعليته.

لحدوث صراع لابد من وجود جهتين لكل واحدة منهما هدفها الذي يختلف عن هدف الأخرى. ويجب أن تطلب الواحدة منهما هدف الأخرى أيضًا، أو أن الشخصية أ يجب أن تتطلع إلى إفساد هدف الشخصية ب. ولذا فإن أردت الشروع في مشهد فإن عليك أولاً أن تجعل إحدى شخصياتك (عادة

الشخصية ذات وجهة النظر) أن تقول بصراحة ماذا تريد أو أن تظهر ماذا تريد. فإذا وضع الهدف واضحًا أو وصف بجلاء كامل حتى لا يكون هناك شك عند القارئ حول كنه الموضوع المطروح فعلى الشخصية الثانية التي في المشهد عندئذ أن تقول أو تظهر: «آه لا لن تفعلي» ويبدأ النزاع.

إن النزاع والصراع هو الذي يشكل معظم المشهد فإن دار حول قضية بسيطة فقد يستغرق المشهد صفحتين فقط مهما كانت قيمته، على الرغم من أنّ معظم المشاهد تحتل أكثر من هذا. في هذا الجزء تحاول الشخصيتان أن تجرب كل منهما مسلكًا آخر مستخدمة حججًا مغايرة، وتحاول أن تكون الغلبة لها. ولا تقفان عند هذا الحد، فهما في الواقع تصرخ الواحدة منهما على الأخرى. هذه تقول للثانية «أجل أستطيع» فترد الثانية على الأولى قائلة «كلا، لا تستطيعين» وتغطي التفصيلات كل خطوة من مناورتيهما.

والمناورات في أكثر المشاهد الحوارية شيوعًا هي مناورات لفظية. والمناورات في مشهد معركة قد تشمل مدمرة تنقض على غواصة محاولة أن تصيبها إصابة مهلكة. وعلى أية حال لكل واحدة منهما هدف وتحاول واحدة أن تتحاشى الضربة وشيئًا آخر فترد الثانية بمحاولة الطعن مرة ثانية. وهكذا تدور المعركة بين كر وفرّ وتتواصل متبعة قواعد المثير والاستجابة.

ويظل القراء متوترين طيلة هذا الصراع. وبينما قد تقلقهم أمور كثيرة إلاّ أن أكثر ما يقلقهم هو موضوع المشهد.

ما موضوع المشهد؟ إنه انعكاس للمشهد. (أي تحويل هدف المشهد إلى سؤال).

وإليك ما أعني. إذا بدأت مشهدًا بجعل قائد المدمرة يقول: «علينا أن نغرق تلك الغواصة» ويحول القراء مقصد الجملة إلى مشهد سؤال «هل سيغرقون الغواصة؟» وينشغلون بذلك. وإن بدأت مشهدك بشابّة تقول: «لقد جئتك يا سيد جونز طالبة وظيفة» سيحول قراؤك هذا الطلب إلى سؤال وسيشغلهم التفكير في مسألة حصول البطلة على الوظيفة التي تريدها. والقراء على استعداد لأن ينشغلوا حقًا في مشهد أي هدف ما دمت تبين لهم بوضوح أن الهدف حيوي بالنسبة لما تنشده شخصية القصة.

وبعبارة أخرى، إذا كان هدف المشهد المذكور ذا صلة واضحة بهدف شخصية القصة، فإن ذلك سيكون حيويًا بالنسبة لسعادة الشخصية ولنتيجة القصة، فإن كان هدف المشهد مناسبًا على هذا

النحو فإن القراء سيرون مدى أهمية نتيجة المشهد وسينشغلون بذلك.

إن جزء الصراع من المشهد يشد القراء في دراما لحظة بلحظة، ويطيل في تشويق المشهد بكرب محبب. ولابد أن يصل المشهد إلى نهاية عند إحدى النقاط بالطبع – بعد صفحتين أو ست صفحات أو عشر صفحات – فإذا أراد قراؤك أن يشعروا بالرضا فإن المشهد يجب أن ينتهي نهاية درامية على نحو ما. ولذا لن يقتصر على التوقف وإنما يجب أن يوفر للقصة انعطافًا جديدًا أو حركة.

وبالإضافة إلى هذا يجب أن تكون نهاية كل مشهد منطقية فهي لا تستطيع أن تخدع القراء. لقد قرأوا المشهد بنهم، وكانت تقلقهم مسألة. ولذا فإن التعامل العادل معهم يفترض أولاً أن تجيب خاتمة مشهدك عن السؤال الذي طرحه الهدف.

وهكذا فإذا كان السؤال هو هل تغرق المدمرة الغواصة؟ فإن على نهاية المشهد أن تجيب عن هذا السؤال وإلاّ فإنها لا تحقق وظيفتها.

وعلى أية حال فإنه للإبقاء على توتر القارئ الذي تريد دائمًا أن تدركه عليك ألا تعطي – إلا نادرًا – إجابة سعيدة لسؤال المشهد. والحلّ المثالي هو أن تبقي القراء مشغولين وقلقين، وأن يجيب المشهد على السؤال بتطور سيء.

ونحن ندعو مثل هذه النهاية للمشهد كارثة.

كيف تصنع كارثة؟ مهما يكن ما تطلبه شخصية وجهة النظر عندك يجب ألا تحصل عليه في النهاية؛ لأنها إن حصلت عليه سيصبح فجأة سعيدًا ... وتوتر القصة يتراخى ... وينام القارئ ... وتفشل قصتك.

ولذا، وبالعودة إلى مثل المدمرة، يجب ألا يوقن القبطان أنه أغرق الغواصة بكل تأكيد. ويجب ألا يكون جواب السؤال «هل ستغرق المدمرة الغواصة؟» تاما وبسيطا بكلمة «نعم» على الإطلاق. يجب أن تفرّ الغواصة، أو أن تطلق طوربيدًا يخترق المدمرة قبل أن تغرق (الغواصة) أو تتمكن من إرسال رسالة لاسلكية تطلب فيها النجدة. ومن الممكن إغراق الغواصة ولكن بقاياها تثبت أنها كانت غواصة صديقة.

إن مثل هذا النبأ السيئ الديناميكي يبقي القصة متحركة إلى الأمام.

وعندما تريد أن تشرع في كتابة مشهد يجب أن تمرّ بالمراحل التالية:

١- قرر بالتحديد ما هدف شخصيتك الرئيسية المباشر.

٢- اكتب ذلك بوضوح في كراستك.

٣- اكتب لنفسك في دفتر ملاحظات بوضوح وبإيجاز ما هو سؤال المشهد. ضع هذا السؤال بحيث يمكن الجواب عنه « بنعم » أو « بلا ».

٤- وبعد أن حددت الهدف أدخل في قصتك شخصية أخرى تعبر بوضوح عن معارضتها.

٥- ارسم جميع المناورات والخطوات في الصراع بين الشخصيتين اللتين وضعتهما في القصة.

٦- سجل المشهد لحظة بلحظة بلا إيجاز.

٧- ابتكر للمشهد نهاية كارثية – بقلب الأمور رأسًا على عقب أو بمفاجأة تجيب إجابة سيئة عن سؤال المشهد .

بعد أن تمارس هذا البروتوكول برهة من الزمن أظن أنك سترى فيه ديناميكية القصص الجوهرية، وأسلوب «عمل» القصة. الشخصية تطلب وتكافح وتصدّ، ويزداد التوتر وكذلك تعاطف القارئ، ثم تكافح الشخصية مرة أخرى.

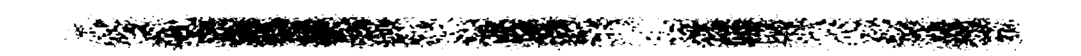
وبناء المشهد هذا ... مشهد يؤدي حتمًا إلى مشهد آخر ... يعطي لقصصك تطورا مباشرًا. وبالإضافة إلى ذلك يوحي هذا البناء بشيء رائع عن الحياة والقدر الإنساني إيحاء قويا؛ فحين تستخدم تقنية بناء المشهد تظهر الناس الذين يكافحون ويحاولون أن يتولوا أمور حياتهم، فكأنك تقول بشكل غير مباشر إن الناس في الحياة الواقعية يستطيعون أيضًا أن يفعلوا ذلك. وأنت تعني بالإضافة إلى ذلك أن الحياة ليست مجرّد قدر أعمى ... حتى إن كل إنسان يستطيع أن يكافح وأن يعيش على الكفاف ويحسن في تلك المعيشة. وأنت في النهاية تقول شيئًا إيجابيًا عن قوة الإنسان وشجاعته عندما تصور شخصية تواجه مصيبة كبيرة كفاح طويل، ثم تقوم من كبوتها لتكافح من جديد.

وعلى أية حال أرجو أن تلاحظ أنه لا يحدث شيء مثل هذا، ولا شيء يعمل، إذا كان مشهدك لا يشد القراء ويجعلهم منخرطين فيه بشدة. يجب أن يكون المشهد شبيهًا بالحياة لتحقيق ذلك. وإن أكبر خطر على مثل هذا الاحتمال هو الإجمال. تفحص المشاهد في قصتك. فإن وجدت تلخيصًا غير مقصود أصلح الأمر بعرض ذلك الجزء من المشهد بالتفصيل. ولا يصلح الأمر شيء أقل من ذلك.

23

لا تلق تماسيح من نافذة صغيرة

(لا تدخل الجمل في سم الخياط)



كثيرًا ما تكون الكوارث سيئة حقًا – تلك التقلبات السيئة التي تنهي المشاهد بإجابة تعيسة عن سؤال المشهد. ولكن استخدام كلمة كارثة يربك أحيانًا الكاتب الجديد، فيعتقد أن شيئًا سيئًا حقا سيظهر في نهاية المشهد.

وقد قيل إن أحدهم جاء « بكارثة » في نهاية مشهد بوليسي عندما أسقط تمساحًا من نافذة صغيرة.

كان هناك في حكاية بوليسية أسطورية شخص يماثل تمامًا شخصًا آخر واسم هذا Sam Spades وكان يستجوب فتاة جميلة في مكتبه المتواضع. وكان هدفه المعلن معرفة اسم الرجل الذي هدد حياتها. وهكذا برز بوضوح سؤال المشهد: هل سيكتشف هوية الرجل؟

وأدرك الكاتب في نهاية المشهد – كما جاء في الأسطورة – أنه بحاجة إلى كارثة. ويا للعجب! جاء تمساح حيّ من النافذة التي فوق باب مكتب المحقق وقد بلل أرضية الغرفة الملاصقة للمكتب فاغرًا فاه بشكل منفر .

كان التطور في القصة غبيًا. لماذا؟ لأنه لم يجب على سؤال المشهد.

تذكر أن السؤال كان «هل سيعرف سام هوية الرجل الذي يهدد موكلته؟» ولا علاقة للتمساح بذلك السؤال.

فإذا كان للتمساح علاقة بالأمر، فإن على الكارثة التي ستنهي المشهد أن تجيب عن ذلك. ولن يكون الجواب بالاستغراب وبالقول «إنني لا أعرف شيئًا عن ذلك، غير أن الذي حدث هو أن

التمساح وقع من النافذة الصغيرة التي تقع فوق باب المكتب» .

إن هذا هو أسوأ أنواع الخداع وأتعس ألوان الكتابة. لا تفعل ذلك، لأنك ستسيء إلى سمعة كتاب القصة كلهم.

فكر في سؤال المشهد، ثم ضع ردًا، جوابًا سلبيًا لإنهاء المشهد، وهو خبر سيء منطقي ولكنه فجائي غير أنه يجيب عن السؤال المطروح.

وفي حالة المشهد الأسطوري السابق من الصعب أن يمثل التمساح كارثة صريحة، ولكن من السهل التفكير في بعض الكوارث التي تصلح.

وبكل بساطة يمكن أن يكون الجواب «لا، لم يحصل سام على جواب» .

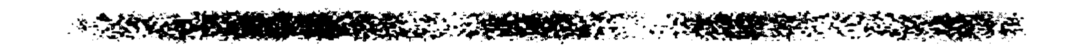
وأفضل من ذلك الجواب التالي «أجل، توصل سام أخيرًا إلى الجواب، ولكن عندما أخبرته الفتاة بالاسم تبين أنه أعز أصدقاء سام» .

أو قد يكون كالتالي: « كلا، لم يتلق سام جوابًا، ولكن إصراره أغضب موكلته التي طردته في الحال، وتركته لا يعلم شيئًا وليس لديه المال اللازم لدفع رسوم قضيتها» .

وليس من السهل دائمًا تخمين الكارثة المنطقية وإن كانت غير متوقعة. بإمكانك أن تفعل ذلك. عليك أن تفعل ذلك إن كنت ترغب في أن تكون أمينًا مع قرائك، وأن تبقي على قصتك متحركة إلى الأمام بالتوتر والترقب .

24

لا تنس أن تجعل شخصياتك تفكر



يمكن أن تتعرض لمخاطرة شد حبكة الحادثة في القصة كثيرًا إلى درجة أن شخصياتك لا تجد الوقت لاسترجاع نفسها، وكل هذا قد جاء نتيجة حرصك الشديد على بناء القصة على خط مستقيم مع حبكة مشهد مشدودة.

هل قصصك على هذا النحو؟ هل عبس في وجهك أحد معترفًا بأن قصتك أربكته ... بعض الشيء؟ فإن حدث ذلك، فإن من المحتمل جدًا أن مشكلة قصتك تكمن في إخفاقك في توفير الزمن والبناء لشخصياتك لكي تتنفس ... وتفكر.

يبني معظم الكتاب أجزاء في حكاياتهم لتوفر هذا النوع من البراعة. وفي بعض الأحيان قد يسمون هذا الجزء من قصتهم «الوادي». ولكن هذه التسمية في النهاية لوقت استرجاع النفس في القصة لا تساعد الكاتب كثيرًا. لقد سمعت منذ زمن بعيد أساتذة الأدب يتحدثون عن النقاط العليا في الفن القصصي مطلقين عليها اسم القمم والنقاط الدنيا «وِديانا». وظلت هذه المصطلحات تربكني زمنًا طويلاً إلى أن اكتشفت في النهاية ماذا كانوا يحاولون أن يقولوا.

عندما يتحدثون عن «قمم» كانوا يتحدثون عن «مشاهد». لأن «المشاهد» – كما تمت مناقشة التسمية في الفصل الثاني والعشرين – تمثل أعلى نقاط الاستثارة والصراع وارتباط القارئ.

وعندما تحدثوا عن «الوديان» كانوا يشيرون إلى أزمان أكثر هدوءًا في القصة كان فيها الصراع ليس على خشبة المسرح في القصة – في الوقت الذي كان هناك متسع للشخصية لأن تشعر بالعاطفة وأن تتأمل في التطورات الأخيرة وتخطط للمستقبل .

إننا ندعو أجزاء «الوادي» في قصتك بالخاتمة[2]. على أن الخواتيم هي أكثر من مجرد الأوقات الأهدأ في قصتك ... إنها أكبر من نقاط صغيرة توفر للشخصية وللقارئ وقتا لالتقاط الأنفاس. إنها تلك الأجزاء من قصتك التي يظهر فيها رد فعل شخصية قصتك إزاء الكارثة التي جرت ... ثم تخطيطها لما تريد أن تفعله بعد ذلك لتحقيق هدفها المنشود.

إن عليك ألا تنسى توفير مثل هذه الخواتيم.

فكّر للحظة في كارثة حلت بك ذات مرة. كيف كان رد فعلك؟

إن كانت كارثة حقًا فإن أول ما شعرت به ربما للحظة وربما لشهور انفعال.

على أنك في لحظة ما توقفت عن الشعور الأعمى بالانفعال وبدأت مرحلة التفكير.

وقلت لنفسك في لحظة ما إنك في الحقيقة «يجب أن تعود لمواصلة السير ... وعليّ أن أتخذ قرارا ما».

إن هذا الإطار من العاطفة – الفكر – اتخاذ القرار هو لب بناء الخاتمة.

إنك عندما تخطط تطور قصتك التالي بعد كارثة نهاية المشهد عليك أن تضع نفسك في ذهن شخصية وجهة النظر وقلبها: عليك أن تتخيل مشاعرها بكل ظلالها وتفريعاتها ثم تمضي معها عبر الانتقال المؤلم إلى الفكر والتساؤل «ماذا عساي أن أفعل؟» وأخيراً تتخيل معها ولها ما يجب أن يكون ذلك القرار نحو الغاية المنشودة.

فإذا أنجزت هذا فإنك ستكون قد خططت خاتمتها.

أما وقد خططت وتخيلت خاتمتها فإن من الطبيعي أن تكتبها. كم من العاطفة ستصور؟ كم من الصفحات ستعطي لمشاعر الشخصية قبل أن تتقدم نحو التفكير؟ إن ذلك سيعتمد على طبيعة الكارثة التي حلّت بها، وعلى نوعية شخصيتها، وعلى لون القصة التي تكتبها. إن تصويرك المكتوب لاستجابتها العاطفية في رواية رومانسية يقع في صفحات كثيرة، أما في قصة الحدث فقد تصادف ضغط الحبكة على الشخصية بحيث يجعلها تستجيب في فعل جديد في الحال تقريبًا دون أن يكون لديها وقت كثير لمشاعر متعددة؛ ومع بطلة حساسة قد تحتاج إلى أن تخصص صفحات لمشاعرها، ولامرأة على جانب من الجلافة قد يكون من الأقرب للواقعية إذا نفضت جانبًا الإساءة في الحال وانصرفت للعمل.

2- ترجمة sequel والمقصود خاتمة المشهد، وليس نهاية القصة.

ومثل هذا صحيح بالنسبة لعدد الصفحات التي ستخصصها لجزء التفكير في الخاتمة. إن أستاذ الكلية قد يستغرق صفحات كثيرة لكي يفكر تفكيرًا منطقيا حول ما يترتب عليه عمله، وإلى أين ينتقل بعد هذا. وشخصية من لون آخر قد تتخذ قرارًا متهورًا في الحال.

وأنت حين تنتقل بشخصيتك عبر هذه الأجزاء من الخاتمة كثيرًا ما تكون في داخل رأسها وليس هناك أحد غيركما. أو قد تتحدث إلى صديق أو زميل وتروي معظم خاتمتها. وفي كلتا الحالتين – ومادام هذا هو جزء الشعور – التفكير في القصة، وهو جزء غير مثير كالمشهد فإن من المباح لك أن تلخص. وهكذا بوسع شخصيتك أن ترجع إلى الأجزاء الأولى في القصة أو في حياتها. وقد ترد عبارة مثل: « قلقتْ على ذلك طيلة أربعة أيام ثم في يوم الخميس .... » ومادمت تعمل من خلال ردود فعل شخصيتك وتخطيطها فإن كل شيء تقريبًا يتماشى معها من حيث التوقيت.

على أنه عند نقطة – إن آجلاً أو عاجلاً – يجب أن تتخذ شخصيتك قراراً لكي تتخذ حبكة القصة مسارها. ولذا عليك أن تحرك شخصيتك إلى قرارها التالي، هدفها التالي.

إن المشاهد تنتهي بكوارث، وهي بحاجة إلى خواتيم، والخواتيم تؤدي بالضرورة إلى قرارات جديدة قائمة على تجربة جديدة، وتنطوي هذه القرارات الجديدة على صراع جديد. وفي اللحظة التي تبني فيها قراراتها الجديدة على تجربة جديدة، ترتبط هذه القرارات الجديدة بهدف جديد. وفي الوقت الذي تسعى فيه الشخصية لإدراك هذه الغاية الجديدة وتصادف صراعًا جديدًا تدخل أنت في المشهد الجديد الذي تلا السابق.

وهكذا المكونات الرئيسية في البناء القصصي – المشهد والخاتمة – تترابط كمثل أقوى سلسلة. فأنت تقدم في المشهد إثارة وصراعًا ينتهيان بكارثة، وتقدم في الخاتمة شعورًا ومنطقًا وقرار الشخصية الذي يؤدي إلى المشهد التالي مباشرة.

لعلك في تخيل قصتك مطالب بأن تخطط لكل خاتمة. وأنت عندما تكتب المسودة الأخيرة من قصتك قد تستبعد خاتمة لكي تسرع من مشهد إلى آخر مباشرة. وتقوم مثل هذه

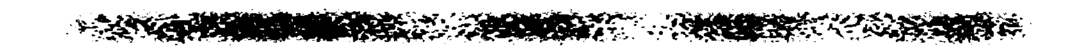
القرارات على نوع القصة والأسلوب، وعلى تيقنك من معدل سرعة القصة أو بطئها عند نقطة معينة. والمفتاح هنا هو في تذكر أن المشاهد تتحرك بسرعة وتقرأ سريعة. أما الخواتيم فهي تميل إلى الحركة البطيئة وتقرأ «كوديان» القصة. ومن هنا فإنك إذا شعرت بأن قصتك بطيئة قد تحتاج إلى أن تبسُط مشاهدك وتختصر أو حتى تلغي بعض خواتيمك. ولكن إذا بدا أن قصصك تسير بسرعة كبيرة وخالية من المنطق والبراعة في وصف الشخصيات فقد تحتاج إلى أن تشذب قليلاً بعض مشاهدك أو تبسط خواتيم قصصك لتجعل فيها متنفّسًا.

وإذا كانت فكرة الخاتمة جديدة بالنسبة لك فقد تستفيد إذا درست بعض قصص كتاب آخرين. اعمل لتلتقط الخواتيم. لاحظ وجود المؤلف في معظم الأحيان في ذهن الشخصية وحدها، يشعر ويفكر في حبكة الرواية أو القصة أو في أناس القصة الآخرين. كيف يظهر العاطفة؟ وكيف يقدم الأفكار؟ وكيف ينتقل الكاتب من المشاعر العشوائية إلى أفكار خطية مستقيمة إلى قرار نهائي ثابت – وإن كان متهورًا – يؤدي إلى عمل جديد؟

حاول أن تجعل من كل تحليل كهذا تجربة تعلّم. فإن استفدت منها سجل بعض ملاحظاتك عنها في يومياتك، وعن كيفية تناول الخواتيم. إن التحليل يساعدك في إغناء مهاراتك في تناول هذه الأجزاء الحية من القصة.

25

لا تهم على وجهك في ضباب



«انتظر قليلاً. لا أدري ما الذي يجري هنا» هل صادف أن قرأت قصة قصيرة أو رواية أعطتك شيئًا مثل هذا الشعور؟ والأسوأ من هذا، هل صادف أن كتبت قصة وشعرت فجأة أثناء ذلك بمثل هذا؟ إنه شعور سيء حين تحسّ به أثناء قراءتك قصة، ويكون أسوأ حين تحس بهذا أثناء كتابتك قصة. وفي هذه الحالة قد يكون ذلك نذير كارثة.

جميعنا بالطبع مررنا بمرحلة أثناء كتابة المسودة الأولى شعرنا فيها بأن الأمور لا تسير على ما يرام – عندما يبدو أن جميع ما خططناه قد فشل، وما عادت حبكة القصة صالحة. ونستطيع أحيانًا أن نجرب على غير هدى ونصلح الأمر. ولكن حتى لو أصلحنا الأمر بشكل جيد وبعنا فيما بعد القصة أو الكتاب فإنها تجربة ليست سهلة.

وليس من المجزي أن تهيم في ضباب في وقت يفترض فيه أنك تكتب قصة حسنة. فالأمر في أحسن أحواله تبديد للوقت، وفي أسوئها تدمير لمشروعك. وهناك لحسن الحظ بعض الأشياء التي يمكن أن تقوم بها للتقليل من أوقات الفوضى.

أولاً – عليك دائمًا أن تبدأ ببيان موجز قدر الإمكان تشرح فيه فحوى القصة التي عزمت عليها.

ثانيًا – يجب أن تتذكر دائمًا أن عليك أن تتابع القصة؛ أي تتابع مسار الصراع المنبثق من هدف الشخصية الرئيسية.

ثالثا – عليك أن تحاذر من الأفكار المتأخرة التي لا تدري من أين جاءت أثناء كتابتك للمشروع.

ويتبرع بعض الكتاب بتزجية النصيحة الأولى بالقول «اكتب بوحي من الإلهام» أو «اكتب القصة

لترى كيف ستكون». وآمل أن لا تكون من هؤلاء. إنك كلما أطلت في التخطيط قبل الشروع في الكتابة كان ذلك أفضل. إن بعض الكتّاب يضعون مخططًا أو اقتراحًا مفصلاً، ويدون آخرون ملاحظات مفصلة عن الشخصيات، ويكتفي بعضهم بالخربشة على صفحة أو صفحتين من أحد الدفاتر، فيرسم ملخصًا لحبكة القصة. على أنه مهما كان إجراء الفرد فإن هناك فكرة رئيسية في مثل هذا التخطيط. وعليك أن تتأكد من أنك تعرف على ماذا تدور قصتك قبل الشروع في كتابتها.

من السهل قول هذا ومن الصعب القيام به. ومن أسباب صعوبته هو أننا جميعًا نميل إلى الظن بأننا نتخيل من القصص أكثر مما نستطيع أن نكتب على الورق في صيغته الكاملة في حدود ما هو موجود من المكان والزمان. وهناك سبب آخر لصعوبة هذا الملخص هو أن الخيال المبدع يميل إلى الانطلاق بحرية ويكره أن يهبط في حجم أفكاره إلى أقصى درجة من التبسيط. وسيصيح البعض قائلاً « إن دونت الفكرة بالقدر الممكن من الإيجاز فإنني حينئذ لن أحتاج إلى كتابة القصة».

عذرًا لمخالفتي إياك. لقد رأيت كمعلم عبر السنين كثيرًا جدًا من القصص – القصيرة والروائية على حد سواء – قد غرقت في منتصف النهر لأن المؤلف ضل الطريق - نُسيت الفكرة الرائعة الأصلية من أساسها. إن كتابة رواية، مثلاً ،عمل طويل وشاق ولا يستطيع كاتب أثناء تأليفها أن يظل ذاكرًا لجميع جوانب المشروع طوال الوقت. فنحن ننسى حبكة ثانوية بعض الوقت أو قد نسرف في الافتتان بشخصية ثانوية أو يتطرق الملل إلى نفوسنا ونفتقد التركيز الإبداعي.

وفي جميع مثل هذه الحالات يمكن أن يكون وجود بيان مختصر للقصة كُتب عندما كانت الرؤية الأصلية واضحة هو طوق النجاة. وإنني أحثكم على تحاشي الضباب بكتابتكم بيان قصة.

ولكن ما طول هذا البيان؟ لا يتجاوز ١٥٠ كلمة بكل تأكيد، بل ومن الأفضل أن يكون أقصر من ذلك.

ماذا يجب أن يحتوي هذا البيان؟ التالي:

١- موقع الحبكة الأساسية الذي تدور فيه القصة.

٢- اسم شخصية وجهة النظر الرئيسية وهويتها.

٣- قصة هدف هذه الشخصية.

٤- اسم الشخصية المعارضة الأولى.

٥- ماذا يريد هذا «الشرير» (الشخصية ا لمعارضة) وكيف يعارض الشخصية الرئيسية.

كتب المؤلف المشهور وأستاذ الكتابة دوايت ف. سوين أن مجمل قصة نموذجية يحتوي على العناصر السابقة سيكون قريبا من مثلي التالي:

إن الجوع والحاجة إلى المال (الموقف) أجبرا جو سميث العاطل عن العمل (الاسم والهوية) أن يلتحق بوظيفة في شركة Acme Tool (الهدف الرئيسي عند شخصية وجهة النظر) ولكن هل يستطيع الحصول على الوظيفة عندما يحاول عدوه القديم سام جونز (عدوه الأول) أن يكمن له عند مدخل المصنع ليحول بينه وبين إجراء المقابلة للحصول على الوظيفة. (رغبة الشرير وخطته).

ونجد بالطبع في هذا المثال فكرة لقصة قصيرة ربما لمشهد واحد أو لمشهدين. وكتابة فحوى رواية معقدة أصعب من هذا بكثير. ومع ذلك فإن بالإمكان عملها. وإزاحة جميع الجوانب الثانوية لرواية من أجل الكشف عن هيكلها قد يعطي التذكير البسيط الذي أنت بحاجة إليه في مخاض مشروع من عدة مئات من الصفحات.

وقبل أن أكتب روايتي الأولى في سلسلة رواياتي البوليسية سلسلة Brad Smith لخصتها كالتالي:

استُدعي نجم التنس العجوز براد سميث من قبل رؤسائه السابقين في وكالة الاستخبارات المركزية للذهاب إلى بودابست لمساعدة لاعبة تنس شابة للفرار من تلك البلاد. ولكن هل يستطيع إخراجها وقد فشلت مؤامرة الوكالة، وهو وحيد ووكالة الاستخبارات المجرية على علم بمهمته.

ولاشك أن حبكة هذه الرواية المؤلفة من ٧٥ ألف كلمة تضم مسائل كثيرة أخرى. ولكن لأن تأليف

الحبك الفرعية في هذا المشروع كان على درجة عالية من التعقيد – كانت هناك شخصيات كثيرة متورطة في النهاية – فإن وجود هذا «البيان المحوري» ساعدني في تذكر ما يفترض أن يكون القوة المركزية الدافعة في الرواية.

دعني أحثّك على القيام بنفسك بهذه الخطوة دائمًا. فإن فعلت هذا ستكون أكثر استعدادًا للقيام بالخطوة الثانية التي ستخرجك من الضباب، وهي متابعة القصة.

إن القول بأن على الكاتب أن يتابع القصة يبدو سخيفًا، أليس كذلك؟ لكن القصة كثيرا ما تفسد لأن الكاتب نسي ... أو أضاع ... هذا المبدأ.

توجد القصة حيثما وجد الصراع. وينشأ الصراع من بحث شخصية وجهة النظر الرئيسية عن الهدف الرئيسي. فإن تذكرتَ هذا فإنك لن تختلط عليك مسيرة القصة فيما بعد. وأنت كمؤلف ستظل تسأل نفسك: ما الهدف؟ أين الصراع؟ وستكتب هذه الأجزاء.

وأحيانًا يكون الإغراء هو في متابعة شخصية ثانوية «لأنها لطيفة». راقب مشاعرك نحوها، وهي تشير غالبًا إلى أنك أضعت خيط الصراع ... وتركت شخصيتك الأولى أو شخصياتك تغدو سلبية. وتستطيع إصلاح هذا بإعطائك للشخصية الرئيسية دفعة جديدة – مثير الحبكة – لإعادة إشعال نار الصراع وإغراقه في الكفاح من جديد.

تمعن في تفكيرك وأنت تُعِدّ الحبكة وتكتب القصة. هل تتابع خط الصراع؟ وهل أبقيت شخصية وجهة النظر الرئيسية مستثارة ومرتبطة ومتحركة إلى الأمام في بحثها؟ آمل ذلك! وإلاّ ارجع إلى بيانك الأساسي حول ما ستدور عليه القصة. إن فيها الهدف الأساسي والصراع الرئيسي وهما يحددان معًا موضوع القصة. مرة أخرى دع قصتك تتحرك، وعلى المسار الصحيح باتباعها خط الكفاح إياه.

ولا شك أنك عند نقطة ما ستكون قد حققت الشطر الأكبر من العمل السابق كما يمكن أن تقوم في مسودة واحدة أو اثنتين. وحينئذٍ ستحاول أن تبتعد قليلاً عن المشروع وتدرس سبلاً يمكنك تحسينه بها.

إن هذا جزء ضروري وحيوي في تنقيح أية قصة مهما كان طولها. أحيانًا ننتبه للعيوب ونصلحها، ونكتشف في معظم الأحيان زوايا جديدة أدخلت في القصة وأدت إلى إثرائها. ومن أجل هذا كله عليك أن تتذكر دائمًا أن تكون حذرًا من الإلهامات الكبيرة والحبك الغريبة أو «إلهامات» الشخصية التي لا تدري من أين جاءت في هذه المرحلة المتأخرة من العملية الإبداعية.

كل هذا لأن خيالك يميل إلى أن يكون أداة قصيرة المدى، يتسرب إليه الملل بسهولة. وهو أيضًا وسيلة خاملة، تفضل أن تتسلى بلعبة جديدة بدلاً من صرف الساعات الطويلة في التركيز على نفس المادة. ولذا فإن ما يحدث في أغلب الأحيان هو أن الخيال يرسل إليك أفكارًا عظيمة وجديدة، تحقق متعة كبيرة لأنها طازجة، ولكنها خالية من أي شيء يمت بصلة إلى المشروع الحالي.

ولذا فإنك عندما تفكر في تنقيح قصتك التي تدور في شيكاغو تأتيك هذه الفكرة الرائعة لحكاية تجري في أفغانستان أو قد يخطر ببالك فجأة في سكون الليل أن تجعل بطل القصة ابن السادسة والعشرين قد تحول إلى شيخ عجوز عمره سبعة وسبعون عامًا؟.

إن مثل هذا الوهج الذي يعشي البصر من الإلهام قد يؤثر أحيانًا. ولكنه في ٩٩ في المئة من الحالات يمثّل عصيانا من خيال صعب المراس، إنه حافز سيئ لا بدّ من تحاشيه وكأنه طاعون. فإن كنت خططت قصتك وشرعت في كتابتها وتابعت الصراع فإن الانحرافات الرئيسية عن خطتك في مرحلة متأخرة من التنقيح تمثل في أحسن الأحوال إعادة كتابة هائلة وخطرة. وهي في أسوأ الحالات كارثة أخرى. فإذا راودك الشك في مثل هذه الحالات فإن عليك أن تتمسك بخطة لعبتك!

وإزاء هذا الخط العام نفسه لابد من ذكر طريقة إضافية لضياعك في الضباب. وهذه هي المشكلة التي يصادفها الكتّاب المبتدئون أحيانًا عندما يتحدثون قائلين « مثلت شخصياتي القصة وسارت في دربها ».

أرجو ألا تكون قد سمعت نفسك تقول مثل هذا، إذ هل وقفت مرة لتفكر في غرابة الحديث

حقًا؟ كيف يمكن لشخصياتك أن تنتسب لقصتك. إنها شخصيات غير حقيقية. أنت الذي صنعتها ولا وجود لها إلاّ في ذهنك وأنت المؤلف. أنت الذي يتحمل التبعة.

إن جزءًا من وظيفتك ككاتب مبدع هو أن تتحكم في خيالك وأن تنظمه وأن تسيّره – لا تدعه يندفع كسيارة تدهورت ولا سيطرة لك عليها. وإذا بدا لك أن هذه الشخصيات التي في ذهنك تريد أن تسلك طريقًا غير الذي رسمته، فالمسألة مردها إلى أن هناك خطأ في حبكتك وأنك تجري التغيير في عقلك الباطن أو .....

وإذا وجدت نفسك ضائعًا في ضباب أثناء كتابة قصة فلا تلم الشخصيات. إنك إذا ضعت فإن مرد ذلك إما لمفهوم خاطئ في البداية، وإما لأنك أضعت خط الصراع. إن الشخصيات لا تستطيع أن تفعل شيئًا لأنه لا وجود لها إلاّ في تركيباتك التخيلية.

إن سيطرة الشخصيات «والإلهامات» الخارجة من الجانب الأيسر من المخ وجميع المادة الجيدة التي يتخيلها الهواة جزءًا من الكتابة – كل هذه نتاج براعة فنية ناقصة أو كسل أو تخطيط ضعيف أو افتقار لفهم مبادئ الكتابة الأساسية. وقد تبدو مشوقة في أحد المسلسلات التلفازية المعادة، ولكنها ستكون غريبة الأطوار كأي شيء آخر – في « منطقة الفجر الكاذب » لإيان سيرلنغ.

إن الزمام معك، والقصة قصتك. وعندما يبدو أن الأشياء قد ساءت أو أنك شعرت بالضياع فإن التحليل الدقيق لتخطيطك والنسخة التي كتبتها حتى الآن، مع استعراض للتقنيات الأساسية سيدلّك كل هذا على مصدر الخلل، وعندئذ تستطيع أن تحدد المشكلة.

تذكر دائمًا أنه لا يوجد شيء غامض في العملية.

26

لا تقلق حول مسألة الوضوح

كثيرًا ما يقلق الطلاب الكتّاب لأنهم أسرفوا في الوضوح. ويبدو أنهم يعتقدون أن عليهم أن يكونوا بارعين بقدر الإمكان في وصف الشخصيات أو في تحديد أهداف القصة .

ولا شيء أبعد من هذا عن الحقيقة، وهذا ما يعرفه الكتّاب المحترفون. وأنت في كل مرة تحاول فيها أن تكون بارعًا معرّض لأن تخسر فهم قارئك.

وإذا حدث أن كنت مسرفا في الوضوح في قصة ممتازة فتأكد أن محررا منتبها يستطيع أن يشذِّب كلمات أو عبارات قليلة في أي مكان، ليجعل شيئا من النص أقل وضوحا. ولكنك، في المقابل، إذا حاولت أن تتحاذق (في الكتابة)، ولم يلتقط المحرر المعنى المراد، فإن القصة ستُرفض.

وهناك ثلاثة مَواطن يخشى فيها الكتّاب كثيرًا من أن يكونوا واضحين: في تحديد شخصية، وفي بيان هدف شخصية، وفي إظهار أهمية تطور حبكة. وهذه الثلاثة مترابطة ولكن من أجل المناقشة دعونا نفصلها عن بعض ونتناولها واحدةً واحدة.

ويبدو أن الخوف «من الإسراف في الوضوح» في رسم شخصيات القصة بدقة هو الخوف الرئيسي لدى الكتاب الأغرار. فهم يحاولون الكتابة حول الظلال الدقيقة للحادثة وللحافز، وهم عندما يقومون بذلك يقعون في الغموض الكبير وفي الإسراف في الرقة، فلا يدري القراء ماذا يريدون بهذا. وفي حالات أخرى مثلاً يؤثر الكاتب المتحاذق – الذي أسيء توجيهه – أن يذهب إلى المشنقة من أن ينزلق إلى وصف مباشر – حتى ولو من شخصية أخرى – حول النوعية المفترضة للشخصية الرئيسية. وتكون النتيجة عادة شخصية غريبة الأطوار.

إن تصوير الشخصية ليس مكان البراعة. إن الشخصيات – كما أشرنا في الفصل السابع – لا تعاد إليها الحياة إلا في المبالغة. ولكن بالإضافة إلى هذا، يمكن أن تبلغ البراعة في تصوير الشخصية حدًا تختفي فيه كليًا إذا أسرف الكاتب في الفروق الدقيقة ... في تحولات المعنى.

رجاء إذا كنت تريد الشخصية أن تكون سيئة بالله عليك لا تجعلها تمطّ شفتيها فقط. فأنا كقارئ لن أفهم هذا. تخيل أن أمامك السيد «سيء» يدخن سيجارًا أسود مثيرًا للغثيان، ينسى أن يستحم ويكره الأطفال الصغار ويضرب بقدمه القطط الصغيرة، فأنا كقارئ سأظنك حينها فظا، ولكنني سأستوعب المقصود.

حاول أيضا أن تتخلص من عبء الخوف من الوضوح حول ما قد ترغب في قوله عن الشخصية. إذا كنت متمكنًا من وصف الانطباع المسيطر على الشخصية امض قُدُمًا وغامر بإدخالها ببيان مباشر من المؤلف، مثل: « كان جيمس ماركس رجلاً وضيعًا طيلة حياته، لم يحبه أحد. لا يزيد شيئًا أبدًا على المطلوب منه في عمله، ولا يتبرع بدرهم واحد للأعمال الخيرية. وكانت زوجته هي الوحيدة من بين جميع معارفه التي تميل إليه فقد كانت تقتصر فقط على بغضه».

فظّ؟ بالتأكيد. وبالطبع يمكن الإسراف بسهولة في أسلوب تدخل المؤلف المباشر. لكن من ناحية أخرى كان بعض الكتّاب الكبار قد «أدينوا» بتدخل صريح من المؤلف ليس أقل سماجة. فكر في سيدني شيلدون، فكر في أيرنست همنغوي. وفكر في شيخهم الأعظم تشارلز ديكنز. هل كان ابنزير سكروج متحاذقا؟ وهل بِب في رواية آمال كبار Great Expectations كذلك؟ وهل كذلك أوليفر توست؟ أو تمعن في شخصية أوريا هيب التي هي إحدى أعظم إبداعات ديكنز (في رواية ديفيد كبرفيلد). كم مرة قال هذا المراوغ الماكر الكذاب الذي اسمه سيد هيب إنه «وضيع» في شخصه وفي أسرته وفي وظيفته؟ دائما ينسل خلسة وهو يفرك كفيه المعروقتين، وهو كإحدى الزواحف في خطته في الحط من قدر نفسه في سبيل السيطرة الكاملة على الشركة التي يعمل فيها.

وعن خصوبة خيال المؤلف وقوته تنبجس الشخصيات العظيمة. ولكن بالإضافة إلى قوة تخيل

مثل هذه الشخصيات يجب أن يمتلك المؤلف الفطنة لمعرفة متى يكون متبلّد الإحساس ومكشوفًا – ومتى يجب أن تكون لديه الشجاعة لمواجهة الخوف من أن يكون مكشوفًا.

ولعل التمرين الجيد للكاتب الذي يتدرب في هذا المجال هو الانغماس في فن فرانكشتاين اللطيف. تذكر الوحش؟ هو بالكاد شخص ماكر.

إن ما يفيدك كثيرًا من تدريبك هو أن تقوم بدور الدكتور فرانكشتاين بنفسك. اجلس وحاول أن تخلق أكبر وحش مبالغ فيه يمكن أن تتخيله. ولا تدع شيئًا في تصوير هذه الشخصية من البراعة. بالغ في كل شيء. أظهر كل جانب من جوانب الشخصية بوضوح، ولا تترك شيئًا لخيال القارئ.

وبعد أن تكون قد أبدعت اكتب مشهدًا أو مشهدين، ضع فيهما وحشك المبالغ فيه في فعل ما. اجعله (أو اجعلها) يتحدث، يعمل، يمارس. هل تتكون لديك صورة وأنت تكتب؟ هل من المحتمل... أو بالكاد... أنك تستمع وأنت تقوم بذلك؟ هل من المعقول أنك تكتب عن شخصية أكثر حيوية وإمتاعًا من أية شخصية أخرى كتبت عنها؟

ويل لك أيتها البراعة.

ولكن رفض الوضوح في رسم الشخصية هو مجرد عيب ممكن. وخطأ قاتل آخر محتمل بسبب التحاذق يتركز حول هدف الشخصية. لست أدري لماذا يتردد هذا العدد الكبير من الكتاب الجدد عند فكرة القول علانية ماذا تريد الشخصية. ومثل هؤلاء الكتاب يفضلون أن يخرجوا الشخصية منساقة ومبتسمة كثيرًا ولا تكشف عن نواياها إلا حين نصل إلى صفحة ٦٦من الرواية. أو ربما يسمح لشخصية أخرى بأن تخمن، أو ربما يتنهد كثيرًا (الكاتب) ويقول إنه لا يريد التحدث عن الهدف.

على شخصيتك أن تفكر في غايتها وأن تقلق عليها وأن تتحدث عنها وأن تدركها سواء أكان ذلك في مشهد أو في تخطيط مكمل. وأنت أيها الكاتب عليك أن تظل مذكرًا لي كقارئ لك ما هو هذا الهدف لأنني لو نسيته لحظة واحدة فإنني لن أفهم القصة بعد ذلك.

لا مكان لأن تكون متحاذقا، فالتحاذق سيربك القارئ حول معنى أحداث الحبكة، كما أنه

سيشوش تصور القارئ حول نوعية الشخصية التي يجري رسمها. لقد قيلت عبارة «قل لي ماذا تريد الشخصية وسأقول لك من هي الشخصية وما هي» وتكررت عبارة نعم وحقًا مرارًا، وتكرر نسيانها مثل تكرار قولها.

وأخيرًا لا تقع في خطأ محاولة أن تكون بارعًا حول ما تعنيه أحداث الحبكة – ولا تقلل أبدًا من أهميتها! إن القراء يخلطون الأمور بسهولة. وإن كنت في شك من أن القارئ سيفهم معنى ما يقوله أو يفعله أحدهم في القصة فإن عليك أن تقوم في الحال بابتكار طريقة تحدد فيها ما تظن أنه واضح. أعني لو أن زعيم الأسرة احترق منزله تمامًا في ليلة شتاء بردها قارص فلا تفترض بأن القارئ سيفهم المقصود. ولا تكن متحاذقا. فإما أن تقول مباشرة: «وتواجه العائلة الآن الموت بالتعرض للبرد» أو دع إحدى شخصيات القصة تقول شيئًا مثل هذا «إنني خائفة حقًا الآن. فلن نستطيع أن نعيش هذا اليوم بدون مأوى» .

ولسبب أو لآخر، وكما هو الحال مع تعليقات ضرورية جدا أخرى ترد في كل قصة جيدة، نرى كثيرًا من الكتاب الأغرار يخشون من اتخاذ هذه: يرد المؤلف المسكين قائلاً: «لقد كان القارئ على علم بذلك» أو «لا أريد أن أهين ذكاء القارئ» «أليس قول هذا صراحة لون من ألوان الوضوح؟» .

لا ضرر من «الوضوح» في مثل هذه المجالات. فالوضوح شيء جيد. والوضوح شيء ضروري. إن قصتك لن تدرس بدقة بالغة من لدن شرطة النصوص في دائرة اللغة الإنجليزية في جامعة ستانفورد أو جامعة ييل. سيكون قارئك غير مكترث وكسولاً وفي عجلة من أمره، ومشتت الانتباه، ولا صبر لديه عندما يقرأ نسختك، ولا يستوعب شيئًا لم تكتبه واضحًا.

أرجوك أن تعمل من أجلي هذا ولو كتجربة. دوّن كل المادة الواضحة في المخطوطة الأولى. وحاذر من التحاذق. ثم إن بقيت مصممًا احذف كل هذا عند المراجعة وبهذه الطريقة ستكون قد كتبت مسودة قصة تصلح – على الأقل – للقراءة.

أو إذا أردنا أن نكون أكثر إيجابية علينا أن نعبّر عن المسألة بالطريقة التالية. إن ما يبدو واضحًا للكاتب قد يكون مستغلقًا على القارئ المسكين. وأنت تكتب للقارئ ولا تكتب لنفسك. أليس كذلك؟

راجع نسختك. اسأل نفسك لعلك كنت في مواضع متحاذقا أو غير واضح متعمدًا أو غير متعمد. صحح ذلك. واجعل الموضوع واضحًا، ولا تخف فإن كنت مثل جميع الكتاب المتدربين الذين عرفتهم فإن مسألة الوضوح الكثير هي آخر مشكلاتك، أما أن تتسم بالغموض – المتعمد أو المصادف – فربما كان ذلك في قمة ويلاتك.

جاءني تلميذي المشكلة «والي» بمشهد كان بطله قد أطلق عليه النار فأصابته الرصاصة ورمته، ثم كتب والي يقول:

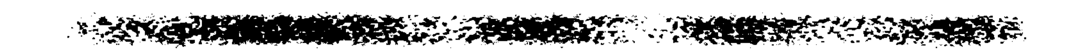
التفت بارت إلى الجرح الفاغر فاه في صدره وتأكد أنه قد شلّ ابتداء من عنقه. وكان ينزف نزيف الموت. فأدرك أن الأمر خطير.

قلت لوالي إنني أعتقد أنه بالغ في الوضوح.

ولكن ما لم يكن بيان قصتك بدرجة وضوح والي فلا تقلق. فإن أي شيء أدنى من معيار والي قد يكون مقبولاً.

27

لا تسرف في نقد نفسك



من أصعب الأشياء التي على الكاتب أن يتعلمها هو كيف ينتقد نفسه (وهو ما يؤدي إلى التحسين)، لا أن يكون صعب الإرضاء أو نزّاعًا إلى القلق أو نكدًا لأن هذه السلبيات ومواقف التشكيك بالنفس تدمر الذات.

ولا شك أن عليك – بل يجب عليك – أن تطالع نسختك بعين ناقدة محاولا دائمًا أن تكتشف الثغرات والمشكلات التي بحاجة إلى تصليح. ولكن عليك أن تحاذر من خطر الذهاب بعيدًا في هذا خوفًا من وصمة التفاهة ومن تقريعك لنفسك بدلاً من مساعدتها في التجويد.



ولعل أشيع أشكال النقد الذاتي المدمر – في رأيي – الذي غالبًا ما يسمع في ندب الكاتب الشاب كأن يقول « إن هذه القصة التي كتبتها بكماء حقًا » أو « إنني أكره شخصية قصتي الرئيسية، فهي غبية حقًا » أو « إن خط هذه الحبكة كله أبكم ».

أما ما يقوله كتّاب مثل هذا من أقوال يمكن – في رأيي – تفسيرها على النحو التالي: «هذا أحسن ما لدي ولكنني أخشى كثيرًا من أنها تفتقر إلى البراعة والمهارة اللازمتين ولذا فإنك ستظن أنني إنسان غبي لأنني كتبتها » .

ومثل هذه المخاوف هي شيء ملازم لكتابة القصة كالصداع وكُتَف الأوراق الملقاة على أرض المكتب وكرسائل الاعتذار عن النشر. إنك عندما تكتب قصصًا تغامر – سواء أدركت ذلك أم لم تدرك (ولعلك تدرك ذلك عند مستوى معين) – في البوح بأحلامك وبأعمق مشاعرك. وإنه لأمر مخيف أن تكشف نفسك بهذه الطريقة حتى ولو كان هذا الكشف غير مباشر.

ثم إن عملية الكتابة مرتبطة ارتباطًا وثيقًا ببناء ذات الشخص. لقد شاهدت طلابًا يرتجفون

من القلق عندما يروني أهمّ بقراءة مقالة من مقالاتهم الصفية التقليدية، بل وحتى بقراءة فقرة مختصرة مادتها معلوماتية. وكأن الشعور كان «إنك عندما تنتقد عملي تنتقد جوهر ذاتي». إن أي كتابة مهما كانت مملة تمثل على نحو ما وفي وقت ما قيمة الشخص. فلا عجب إذن أنّ كاتب قصة أو حتى رواية كثيرًا ما يصل قلقه درجة المرض من خوفه من أن يرى القارئ قصته بكماء. فإن كانت بكماء فالكاتب أبكم. وإذا كان أبكم فإنه أيضًا لا قيمة له، وهو موضع سخرية متوقعة ... وأنه هالك.

وهكذا فإن من الطبيعي جدًا أن تقلق خوفًا من أن تكون إحدى شخصياتك بكماء، أو جزءًا من الحوار الذي كتبته أو خط الحبكة الذي رسمته قبل قليل أبكم.

إن هذا طبيعي ولكنه أيضًا خطر.

ليست وظيفتك أن تكون ناقدًا ولاسيما وأنت تكتب المسودة الأولى في قصة. إن وظيفتك أن تكون مبدعًا. وأي تفكير في ذلك « بأن هذه بكماء » هو تفكير سيء، إنه تفكير يغلق عملية التخيل. وإذا جاءت هذه الفكرة أثناء كتابة المسودة الأولى للقصة يجب أن تعتبرها فكرة سيئة، فانزعها من تفكيرك وواصل العمل.

وأنا واثق من أنك تعرف أن الدماغ البشري مؤلف من نصفي كرة. ونصف كرة الدماغ الأيمن مقر للعاطفة والخيال والإبداع والحدس. أما نصف كرة الدماغ الأيسر فهو جانب المنطق والتحليل ومعامل اللغة والناقد. ويتواصل النصفان ولكن بشكل ناقص، وهناك نظرية تقول إن كثيرًا من النظرية النفسية هي في الحقيقة نتيجة محاولات النصف الأيسر أن تفهم المادة التي أحسّ بها وقام بها النصف الأيمن الذي هو متهوّر وبشكل أساسي أحمق ولا يمكن تفسيره.

ومع دماغك هذا ذو المجلسين التشريعيين ابحث ما يدور فيه عندما تكتب. تنثال الأفكار والصور والشخصيات والحبك من النصف الأيمن. وهذه ليس لها شكل أو خطيّة. ولذا فأنت ترجع إلى النصف الأيسر وتحلل وتمنطق وتشكل وتخطط . ثم تجلس وتكتب مسودتك الأولى أي لتحلم حلمًا مؤطرًا، ويوكل هذا العمل للنصف الأيمن.

على أن النصف الأيسر ليس في إجازة تامة من العمل في الوقت الذي يجري فيه حلم المسودة الأولى. وعلى النصف الأيسر أن يعامل اللغة وعليه أن يقف على طرف مراقبًا للأداء ومدققًا له ليضمن أن الحلم لم يفقد فجأة كل الشكل والاتجاه. وبعد ذلك وأثناء المراجعة قد يأتي ناقد الجانب الأيسر إلى المقدمة ليرى المسائل المنطقية ويختبر إطار القصة ودوافع الشخصية وسلامة قواعد اللغة والإملاء ونحوها.

وهكذا تصبح كتابة القصة نتاجاً غريباً جدًا ورائعاً لتحالفي نصفي دماغك يسيطر النصف الأول أولاً ثم يسيطر الثاني.

لاحظ أنه خلال مرحلة الحلم في الكتابة، وأنت تنتج فعلاً النسخة يكون النصف الأيمن المبدع هو الذي يتولى القيادة في الوقت الذي يكون فيه النصف الأيسر الناقد يقف معظم موقف المراقب. ولكن أي فكرة مثل « هذا أبكم » أو « سيظن الناس أن هذا المشهد أبكم » هما رسالتان واردتان من النصف الأيسر – رسالتان نقديتان لست بحاجة إليهما في هذا الوقت، أما النصف الأيمن فهو الذي يعمل.

وبعبارة أخرى أظن أن رسائل الخوف « هذا أبكم » مدمرة بسببين: الأول أنها تشغل النصف المغلوط من الدماغ، وتفسد عملية الإبداع. والثاني أنها تحرك ثورة في داخل رأسك لا تؤدي إلا إلى الخوف وإلى مزيد من إبطاء تقدم قصتك .

وهناك فرصة للجانب الأيسر الناقد. ولكن ذلك ليس إبّان كتابة المسودة. إنك تستخدم الجانب الأيسر لوضع خططك ورسم مخططاتك وشخصياتك فإذا بدأت في السير في مسار الإبداع في كتابة المسودة عليك أن تبقي إلى جانبك خريطة الطريق المنطقية، ولا تواصل النظر إليها وأنت تسوق السيارة.

فإذا انتهيت من وضع خططك وبدأت الكتابة فإن من مقومات نظامك ككاتب أن الطبيعة السلبية والتدميرية لجميع مخاوف « هذا أبكم » تربط الكتابة ارتباطًا وثيقًا بذواتنا، وجميعنا نخاف. ولكننا لا نستطيع أن نترك الخوف يبطئ من حركتنا، ولا نستطيع أن ندع ذلك الجانب الأيسر الناقد الوغد العجوز يربك الأمور عندنا. فإذا استلمت الطريق عليك أن تثق

بنفسك – خريطة الطريق الإبداعية شبه المنطقية أو ذلك الموجز الذي أعددته من قبل – وتسير فيه بحماس وخيال ومرح .

وأنا أكاد أسمعك أيها القارئ لهذه الكلمة تندب عند هذه النقطة قائلا « ولكن ما أكتبه أحيانا أبكم حقًا».

حسن، هذا صحيح. حتى شكسبير كتب بعض المادة البكماء؟ وإذن؟ إذا كتبت شيئًا أبكم حقًا، فلن تنتهي الدنيا. وأرجو أن تلاحظ: إذا كنت تكتب فإن وظيفتك الأولى هي أن تعمد وتسير وراء خيالك الواقع في نصف كرتك الأيمن. فإذا كان ما تكتبه أبكم حقًا فإن بإمكانك إصلاحه فيما بعد أثناء المراجعة والتنقيح.

كيف ستعرف فيما بعد إذا كان ذلك أبكم حقًا؟ إنك في بعض الأحيان لا تستطيع أن تكون متأكدًا من ذلك ولابد من أن تتخذ قرارًا تعسفيًا، كمن يرى الحظ بقطعة نقود يقذفها في الهواء لتستقر على أحد جنبيها مقرراً من الرابح. تقول « إنها بكماء حقًا ولذا سأغيرها » أو « لا أظن أنها بكماء، ولذا سأتركها جانبًا ». على أنك إذا ظللت تكتب معظم الوقت عبر التذمر الأصلي من الجانب الأيسر الناقد فإنك عندما تعود إلى الجزء الذي هو موضع تساؤل سيتضح لك الأمر فيما بعد وتدرك أنه أبكم حقًا أم غير أبكم. إن الخوف المتهور أثناء عملية الإبداع قلما يكون واضحًا ودقيقًا.

خططْ ... أكتبْ ... ثم قرّرْ. افصل المراحل بقدر الإمكان عن بعضها البعض. ولا تهاجم نفسك أثناء أي مرحلة.

اعرف ما يلي: إن جزءًا من تطورك ككاتب قصة هو الإقرار النهائي بأننا جميعًا نخشى من: أن نبدو بكمًا، ومن أن ينفذ رصيدنا من الأفكار، ومن أن لا نبيع مسودتنا لناشر، ومن أن لا يلتفت إلينا أحد. إننا كتّاب القصة نربح من خوفنا، وليس فقط من ظهورنا بكمًا. وبعض هذه المخاوف لا يزول أبدًا، وليس علينا إلا أن نتعلم كيف نعايشها. إن الخوف من الظهور بمظهر الأبكم يمكنك أن تلقيه جانبًا إذا عرفت أنه ثرثرة الجانب الأيسر الحسود الناقد الذي ملّ من إجباره على البقاء صامتًا في الزاوية في الوقت الذي يشتغل فيه الجانب الأيمن.

ومع ذلك قد تأتيك أحيانا فكرة بكماء. وتظل خائفًا وقلقًا من الإحراج. ولكن لعلك الآن قد اقتنعت بأن الشيء الأبكم حقًا هو الظن بأنك أحمق.

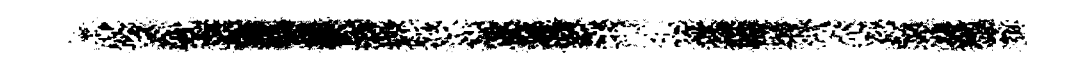
وأخيرًا انظر إلى الجانب الثاني من المسألة. إن ورطتك كان يمكن أن تكون أسوأ. فربما كنت واحدًا من أقلية صغيرة ملعونة تعتقد أن كل كلمة تكتبها ثمينة، وكل فكرة خالدة، وكل شخصية قديسة، وكل حبكة عملاً كلاسيكيا. ولم يخطر ببال هذه الفئة أنها كتبت شيئًا أبكم. ولذا فإنها لا تنتقد نفسها حتى في الوقت الذي يجب أن تفعل ذلك، ولا تصغي لنصيحة، ولا تدرس كتب الكتاب المشهورين. وهي تنفق كل طاقتها العاطفية في الدفاع عن ذواتها الضخمة. وأنت تعلم أي نوع أعنيه، ولا شك أنك تعرف واحدًا من هؤلاء. أذكر مشكلة صادفتها في قصة أحدهم وإذا به يرد عليّ بأنك لم تفهم فقط. اقترح شيئا مثل تغيير علامة الترقيم على صفحة كتاب له وإذا به ينطلق كالمجنون ويقول « أنا لن أغير نسختي! إنها منزهة عن أي عيب! وإن تغيير كلمة منها (وقد ضرب الصفحة بظهر كفه) سيكون انتهاكًا لإلهامي الفني وأمانتي. »

وهذه الفئة من الناس هي التي يجب أن تُقلق حقًا لأنها لا تصغي ولا تتقبل الرأي الآخر ولذا فإنها لا تتطور. وإذا كانت لا تستطيع أن تتطور فقد أخذت نصيبها .

ولعلك الآن ترى أن قلقك حول صفة البكم ليس على درجة من السوء تعادل أشياء أخرى يمكن أن تربك أمورك. ومع ذلك فإن ما عليك أن تفعله هو أن توقف الموضوع. ولذا أوقفه!

28

لا تشغل نفسك برأي أمك



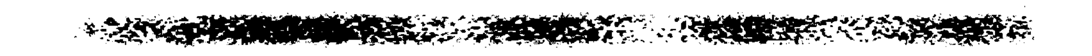
أشرنا في الفصل السابق ما يمكن أن يجره نقد الذات الضار المرعب على كاتب القصة. ويرتبط ارتباطًا وثيقًا بهذا الكبت القلِق انشغال الكاتب برأي الآخرين المتوقع إذا نشر قصته.

والأم هي في العادة ناقد المستقبل المرهوب. وقد يكون هذا الناقد الزوج أو الزوجة أو طفل أو حتى صديق عزيز. (قضيت بعض الوقت خلال السنوات الأولى من احترافي الكتابة قلقًا حول رأي عمة مهيبة في عملي).

ومثل هذا القلق طبيعي ولكن لا تجعله يعرقل جهودك الإبداعية. وإذا لم تستطع أن تستبعد هذا القلق من ذهنك تمامًا فعليك أن تفكر في اتخاذ اسم مستعار. وإن كانت لديك أشياء كثيرة أخرى لتقلق عليها فإن عليك أن تتخلص في الحال من رقابة الذات.

ولاشك أنك تريد أن تكون مقيدًا بأوامر الحس السليم والذوق السليم. ولكن هذه تختلف كثيرًا عن أنواع القلق التي لا أساس لها حول حَكَم أخلاقي صارم وغير متسامح. ومن متع كتابة القصة الكبرى شعورك بالحرية. ويجب أن تؤمن بهذا وأن تلتزم به. وإياك أن تلتفت إلى ما يمكن أن يظنه أحد أفراد العائلة أو صديق على صعيد شخصي.

29
لا تختبئ من مشاعرك



يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالنقد الذاتي المرعوب وبالقلق على الأسرة أو الأصدقاء خوف أشد ينقله بعض الكتاب لأعمالهم دون أن يدركوا ذلك أبدًا. إن هذا هو خوف المشاعر العاطفية القوية. لقد قابلت عددًا من الطلبة الموهوبين كثيرًا الذين لم يبوحوا بقصصهم لأن مسودات قصصهم كانت خالية من العاطفة الحقيقية. كان هؤلاء الكتاب يخافون من المشاعر القوية في الحياة الواقعية وكانوا عاجزين عن مواجهة مثل هذه المشاعر في كتاباتهم.

إذا أردت أن تنجح ككاتب قصة فلا تختبئ أبدا من مشاعرك؛ لأن هذه المشاعر هي التي تزودك بأوثق اتصال أساسي بشخصيات قصتك – وبالقراء المحتملين. إن كثيرين قد نشؤوا اليوم في الحياة العملية يُشكّكون أو حتى يتجاهلون عواطفنا الخاصة جدًا. وربما كانت تربيتنا في الطفولة أو الشباب مسرفة في شدتها في هذا المجال إلى درجة أننا ما عدنا نعرف نقد الذات.

هل جربت مثل هذا الشك في العواطف أو في احتباسها لديك؟ لعلك عندما كنت طفلاً صغيرًا استسلمت لمشاعر الطفولة بالخوف أو بالهجران (وهذا شيء طبيعي) ولعلك خبرت جميع صنوف المشاكل الخاصة بالتمشي مع دوافعك الصبيانية في الحصول على كل ما طلبته أو احتجت إليه وأصررت على الحصول الفوري عليه، ونما عندك إدراك بغيض بأن أمك أو أباك صارا فجأة يتوقعان منك أن «تكون مؤدبا» و«صبورًا» و«تتحمل المسئولية» ولعله قد انفجر غضبك وعوقبت على ذلك، وصحت عندما لم تتحقق أمانيك وتم تجاهلها عمدًا، أو أنك استسلمت لدافع انتقامي وجرى تعنيفك كثيرًا (ولذا ازددت رعبًا).

إنها مسيرة مروعة عندما تفكر فيها هذا الانتقال من الطفولة الأولى إلى المرحلة الثانية منها ... إلى المسيرة اللاحقة «حيث تعمل بسنك» و «تصبح جنديا جيدًا» ... إلخ

أنت صغير. أنت عاجز. أنت خائف. إذا لم تعتنِ بك أمك في الحال ستحس بالخوف من أنها لن تساعدك أبدًا، وأنت ميت بدونها. وتشعر بكراهية هذا في مرحلة مبكرة جدًا من العمر، فتريد أن تعتمد على نفسك، ولكنك لا تستطيع ذلك، ومع هذا، وحتى لو كان هذا ممكنا جسديًا، فإن مختلف الدوافع النفسية تدفعك جدًا نحو الاتحاد مع الأم في الوقت الذي يعافها جزء منك بل ويكرهها.

وإن كثيرًا من هذه المشاعر البدائية غير مقبولة، فقد عرفناها في مرحلة مبكرة جدًا، ويعلم الله أن آباءنا بدأوا في إخبارنا بها مبكرين. وهكذا غدونا ممزقين، حتى إن بقاءنا نفسه اعتمد على « إحساننا صنعًا». إننا نتعلم كيف نحسن صنعًا بإخفائنا ما نشعر به أو بإنكارنا – حتى بيننا وبين أنفسنا – أن مثل هذه المشاعر هي في قرارة أنفسنا.

وتُدعّم نفس هذه الآليات فيما بعد في المدرسة ومع الأصدقاء والخلطاء. فنحن نظل نتعلم عن مشاعرنا، ومن سوء الحظ أن كثيرًا من الدروس في الحياة تميل إلى القول لنا: اهدأ. ودعك من هذا الشعور. 120

وحتى لو شعرت بذلك، لا تظهر شعورك.

ولذا فإننا في بعض الأحيان نحبس حقًا كثيرًا من العواطف – ربما نحبس بعض «الطيب» منها مع ما يبدو أنه «سيء» - ولعلنا نبلغ «سن الرشد» ونحن ما عدنا نشعر حقًا بشيء أبدًا .

أو نحن ما زلنا نشعر ... ببعض ... ولكننا نخفيه عن أي إنسان آخر، ونحسّ بالإثم ونحاول أن نتنصّل من ذلك حتى بيننا وبين أنفسنا.

وقد تكون أحد المحظوظين المتواصلين مع مشاعرهم في كل هذه المراحل، والقادرين على التعبير عن مثل هذه العواطف بطريقة سليمة في بعض الأوقات على الأقل. على أنك إذا كنت واحدًا من هؤلاء فإنني أشك في أن المسألة إذا وصلت كتاباتك القصصية قد يكون لديك دافع لأن «تخفف» من ذلك خوفًا من أن تبدو لقارئك غريبًا أو «غبيا» أو «مسرفا في العاطفية».

إننا نعيش في عصر ينظر باستغراب إلى كل مجابهة مباشرة مع كثير من المشاعر، ولاسيما الأساسي منها مثل الغضب والفزع. ولكنك أنت ككاتب قصة مطالب بأن لا تخفي مثل هذه المشاعر لأنها أساسية جدًا للقصص الجيدة.

إن عليك أن تراقب نفسك ... وبواطن الأمور عندك وما يختلج في نفسك، وأن تحكم على مشاعرك، وتعمل دائمًا على أن تكون أكثر وعيًا لها. وتذكر أنك لست مطالبًا بأن تعمل طبقًا لأية مشاعر كانت هناك، ولكنك كلما ازداد وعيك بها جميعها في كل تفصيلاتها أصبحت معرفتك بنفسك وفهمك لها أفضل.

وعليك أن تراقب من حولك، مستخدمًا خبراتك العاطفية في محاولة دائبة لفهم ما يمكن أن يشعروا به عاطفيًا ... ولتعرف النوازع الأولى التي تستحثهم .

ويجب أن تجابه مثل هذه المشاعر في قصصك. إن شخصيات القصة الذين يفكرون فقط هم أموات. وإن مشاعرهم هي التي تجعل القراء يفهمونهم ... ويتعاطفون معهم ... ويقلقون حول مأزقهم في حصيلة قصتك.

كان وليم فورستر هارس معلمًا للكتابة حصيفًا، وقد سبقني في التدريس في جامعة أوكلاهوما، وكان لا يملّ من الحديث عن ضرورة وجود نظرة ذاتية للواقع إذا أراد امرؤ أن يكتب قصصًا جيدة. وكلما تقدم بي العمر رأيت في فورستر هارس – كأب جيد – حكمة تزداد. إن العاطفة القوية – التي كثيرًا ما نتحاشاها أو نتجاهلها في الحياة الواقعية – يجب أن تكون في صلب قصصنا.

وأول عقبة تلاقيك في طريقك هي بالطبع احتمال عدم معرفتك لمشاعرك معرفة جيدة. لقد عرفت كتّابًا شبابًا كان عليهم أن ينفقوا زمنا برفقة مستشار محترف أو طبيب نفسي للتغلب على هذا الانسداد. وعلى أية حال فإن مثل هذه الخطوة هي في العادة ليست ضرورية. ولعله يكفيك أنت أن تقوم بمحاولة نشِطة لكتابة وصف أمين وصادق لحالتك العاطفية يومًا إثر يوم. وبالإضافة إلى ذلك بإمكانك أن تحاول أن تكتب وصفًا موجزًا ودقيقًا للحالة العاطفية التي تراقبها في شخص آخر – أو تتخيله في شخصيتك.

وأنت عندما تكتب قد لا تكتب بشكل سافر كهذا عن مشاعرك.. أو أحيانا قد تفعل ذلك. وقد تبدع طرقًا لبيان التأثيرات المادية للعاطفة القوية – الدموع أو يد مشلولة أو قبضة شديدة – ومن ثَمَّ تعرِّف العواطف المتخيلة بشكل غير مباشر من خلال البيئة الظاهرة. وعلى أية حال فإنك لا تستطيع أن تكتب القصة دون أن تحسّ بالمشاعر الكامنة في أهل قصتك – وأن تملك الشجاعة لتدوينها على الورق في شكل ما.

وأعتقد أنك ستكون حكيماإذا تحاشيت في المسودة الأولى أية فرصة تنطوي على تفادي المشاعر القوية. بعبارة أخرى إنني أفضل أن أراك تحشر كثيرًا من المشاعر في مسودتك الأولى، وباستطاعتك دائمًا أن تخفف منها قليلاً فيما بعد، بعد التفكير الهادئ إذا بدا أن هذا التقليم ضروري ومطلوب. ومن ناحية أخرى إن قصة باردة وعقيمة ولا عاطفة فيها مليئة بالإنسان الآلي لن يقبلها أي قارئ.

وكلمة أخرى حول هذا الموضوع: سواء كنت تصف الحياة الباطنية لشخصية ما في قصتك أو تخطط لمشهد قوي أو مغيظ عليك أن تتفادى دافع «الخروج سالمًا». إن أعظم ما في الأدب العالمي قد دار حول ناس كانوا يعيشون على الحافة – من تأليف كتاب كانت لديهم النباهة الكافية لأن يسيروا على حافة رسموها بأيديهم، على طرف هاوية النزعة العاطفية والميلودراما أو غيرهما من المبالغات الأدبية. القول «الأمان خير من الأسف» يعد تحذيرا قديما. ولكن هذا لا يستقيم في كتابة القصة. السلامة تعني دائما أسفا للكاتب الذي يتناول عواطف الشخصية ومواقف حبكة قوية.

واجه المشاعر ثم جازف. إن المشي على حافة وضع معين أو مشهد سيكون مخيفًا إذا كتبت كلمة واحدة زائدة ... أو مشيت خطوة زائدة. إن الروايات القصصية العظيمة كتبت على حافة الهاوية. ولم يجد أحد تسلية في أن يظل دائمًا في ظل الأمان، أليس كذلك؟

30

لا تعرض إنتاجك على الباخسين



من الخطأ في العادة أن تنشد النصيحة من هواة آخرين في نوادي الكتّاب. ولا أظن أيضًا أن من الصحيح أن تطلب من الأسرة أو الأصدقاء أن يقرأوا مخطوطتك وينتقدوها.

وإذا أردت أن تشرك في عملك زوجتك أو صديقًا حميمًا فإن هذا شيء جميل. ولكن أن تسأل عضو نادٍ أو قريب أو صديق أن ينقد مخطوطتك فإن هذا مضيعة للوقت لسببين على الأقل: لن يكونوا أمناء؛ وهم عادة لا يعرفون على أية حال ما يفعلون.

ولا شك أن نادي الكتاب الذي تنتمي إليه فيه من الأعضاء من هم محترفون وقد نشروا كثيرًا. فإذا استطعت أن تحصل على نصيحة من واحد منهم فإن ذلك شيء جيد. ولكن معظم نوادي الكتاب تعج بكتاب لم ينشروا شيئًا أو ينتمون إلى صحف صغيرة قيمتها الأدبية متدنية ولا تؤهلهم للحكم على كتابك.

وليس لدي شيء ضد نوادي الكتاب، فأنا أنتمي إلى اثنين وأحضر في بعض الأحيان اجتماعاتهما. وهما يوفران الصحبة ومكانًا للقاء آخرين مرتبطين بنفس النوع من العمل الساحر، وهي أحيانًا مصادر للتسويق ولمعلومات أخرى ولأصدقاء جدد.

على أن كثيرين جدًا منهم يشجعون الأعضاء لقراءة نسختهم عاليا للتشريح الجماعي وللمناقشة وهذا دائما مضيعة للوقت. إن قراءة نسختك عاليًا ليست «وسيلة التوصيل» الطبيعية لقصة. لقد كتبت القصة لقراءة صامتة، لا ليقرأها المؤلف.

وكذلك سواء قرأت نسختك بصوت عالٍ لأعضاء النادي أو وزعت عليهم نسخًا من الكتاب فإن جمهور النادي ليسوا بأية حال الجمهور العادي الذي ترغب في أن تسره. ففي هذا الجمهور

من فشلوا وظلوا يحسّون بالمرارة. وهناك آخرون في هذا الجمهور من يريدون الظهور وحدهم، وآخرون جاءوا ينشدون فرصة يظهرون فيها. وهناك من يتبجحون بالمعرفة وهم لا يعرفون شيئًا. فإن كان عملك جيدًا سيشعر كثيرون بالغيرة والحسد. وإن كان العمل رديئًا فإن قليلاً منهم – حتى إذا وجد هذا العدد القليل – قادرون على بيان أخطائك بطريقة بنّاءة.

ومن غير المحتمل أن يصادف عملك ردودًا نقدية أمينة. فأعضاء النادي عادة يحاولون أن يكونوا مهذبين وإيجابيين كأفراد أسرة. وقلة منهم – ربما في رد الفعل – يحاولون أن يصلبوا كل عضو. وفي الحالتين لن تحصّل شيئًا من رد الفعل الموضوعي.

وكذلك إذا أردنا أن نكون صرحاء نقول إن معظم أعضاء نادي الكتابة ليست لديهم أية فكرة حول ما يجب أن يتوفر في القصة لتعتبر قصة جيدة. إنهم لا يستطيعون إعطاءك وسيلة محددة تعطيك أكثر مما يعطيك التحسس الذاتي في رد الفعل.

وتذكر أيضًا أن كثيرين من أعضاء مثل هذا النادي غدوا تنافسيين ويريدون أن «يلمعوا» في فترة المناقشة. وقد يقولون أي شيء من أجل أن يحصلوا على موطئ قدم وتحصيل لحظة يكونون فيها تحت الأضواء.

وأخيرًا لقد لاحظت أنه لا يوجد كاتبان من نادي القصة «خبيران»، بمعنى أنهما ناقدين منتظمين ينشرون- هذا إذا نشروا – شيئًا من كتابتهم يتفقان على شيء في موضوع الكتابة. ولذا فإن نَصَحك أكثر من واحد فإن الحصيلة نصيحة متناقضة أكثر إحداثًا للبلبلة مما لو لم تستمع إليها.

وسأورد مزيجًا من التقارير التي سمعتها من تلاميذي الذين أخذوا عملهم إلى نادي الكتّاب. ولا أستطيع أن أذكر واحدًا منفردًا صادف كل هذه الأشياء ولكنني أعرف كاتبتين أُخذت أعمالهما إلى عدة اجتماعات متتالية ومرت بجميع ما ورد في القائمة التالية تقريبا.

في الاجتماع الأول ضحك أحدهم ضحكة مكبوتة أثناء قراءتها لنسختها.

وفي الاجتماع الثاني صرخ شخص آخر بينما كانت تقرأ صفحات أخرى.

وفي الاجتماع الثالث قالت نائبة رئيس النادي إن نهاية القصة ذكرتها بتشيخوف وقالت إن القصة عظيمة.

وفي الاجتماع الرابع وبعد دراسة القصة المنقحة اقترح أحدهم بشدة تشذيب الحوار. ووقف شخص آخر وقال إن القصة بحاجة إلى مزيد من الحوار.

وفي الاجتماع الخامس... حسنا، لعلك قد أدركت الفكرة.

وهكذا الحال. إن نوادي الكتاب منظمات حسنة لعدة أسباب، وهي تدعو أحيانًا محترفين لإلقاء المحاضرات التي يمكن أن تكون مفيدة. ولكنني بقدر ما أحب هذه النوادي وبقدر ما أرى أنها تحقق حاجات أعضائها تظل نصيحتي هي نفسها: لا تقرأ شيئا فيها فلن تستفيد شيئًا بل إنك ستزداد بلبلة.

إن مسابقات الكتابة التي كثيرًا ما تتبناها نوادي الكتاب أو الاتحادات والتي كثيرًا ما تكون مرتبطة بمؤتمرات سنوية هي أيضا – في رأيي المغرض – خطرة على الكاتب الجاد.

وأنت تعلم كيف تعمل هذه المسابقات، يتم حشد ثلاثة محكمين (سرًا) لمختلف أصناف المسابقات مثل القصة القصيرة، والرواية، وكتابة فصل وهكذا. وتكتب طلبك للتقدم للمسابقة مع النص دون إشارة إلى اسمك وهويتك، وينزع موظف مختص ما يدل على هويتك ويضع عليها وعلى المخطوطة رقمًا آخر ثم يرسل ذلك إلى المحكمين فيقوم كل محكّم بدوره بقراءة المخطوطة ووضع درجة لها والتعليق عليها. وبعد أن تنجلي الأمور قد تفوز بالجائزة الأولى أو بالثانية أو بالثالثة أو بالتقدير المشرف. وقد تكون هناك مكافأة نقدية قليلة. وحتى لو لم تفز فإنك قد ظفرت بتعليقات المحكمين المكتوبة.

ومن المفترض أن هذه التعليقات ستساعدك في تحسين عملك.

وهي في بعض الأحيان كذلك. ولكن التعليقات والنصائح التي وردت من المحكمين – هي من تجربتي التي لم تكن محدودة – يمكن أن تتباين كثيرًا كتعليقات جمهور اجتماع النادي بعد القراءة. سيقول لك أحد المحكمين إن عليك أن تطيل في مشاهدك، ويطلب منك ثانٍ أن تحذفها. وسيمتدح أحدهم فقرات الوصف عندك ويرى آخر أن تحذفها. وبينما يتغنى

أحدهم بروعة حبكة القصة يرى آخر أنه لا يوجد في القصة أية حبكة.

في سنوات مبكرة من عمري وأكثر براءة ساعدت في تحكيم عدد من المسابقات القصصية. ومثل كل المحكمين أنفقت جزءًا كبيرًا من وقتي في المهمة وبذلت كل طاقتي في أن أكون ناقدًا ومعينًا. ولكن هناك سرّ صغير وبغيض حول التعليقات المجهول أصحابها والاقتراحات الموجهة إلى كاتب مجهول موجود في مكان ما. ففي معظم الحالات لا تستطيع النصيحة أن تحل المشكلة.

لماذا الأمر هكذا؟ لأن المشكلات في كتابة القصص – النهج والتخطيط وإعداد الحبكة ورسم الشخصيات والبناء ونحو ذلك – تتضافر كلها في النتاج الكامل. فعلى سبيل المثال لا يمكن كتابة مشهد مزعج جدًا حول شخصية باهتة ولم يكتمل تصورها. ويمكن أن يكتب الحوار متألقًا ولكنه بلا معنى إذا لم يطور الحبكة على نحو ما. ولا يمكن مناقشة الحبكة قبل إجراء شيء من النقاش حول بناء العمود الفقري للقصة وربما أيضًا القصة المخفية. إن كل شيء يرتبط بكل شيء آخر، و«الأسلوب» موضوع تحتاج إلى دراسته الصحيحة في مساق دراسي. 126

ولننتقل الآن إلى المحكم. إن معظم الروايات التي سيراجعها في المسابقة ذات المستوى المتوسط فيها كثير من الأخطاء. والمشكلات المتشابكة. وبقدر ما يحتاج إلى نتف من المخطوطة فقد يصل ما يحتاج إليه في صياغة كل ما رآه خطأ خمسًا وعشرين ألف كلمة.

وهنا تبرز مشكلتان رئيسيتان. الأولى أنه ليس لديه الوقت ليكتب ٢٥ ألف كلمة. والثانية هي أنه حتى لو استطاع فإن النتيجة النقدية قد تبدو قاسية جدًا ومدمرة للكاتب.

ولذا فإن المحكم يخربش فقرات قليلة يأمل أن تكون في حدود النقد المعقولة وقد تساعد أيضاً. ولكنها محاولة ضعيفة وعرجاء ومقصّرة دائمًا. وبدون المناقشة وجهًا لوجه قد يساء فهم حتى النصيحة الخالصة.

على أنه من الغريب أن بعض الكتّاب في سعيهم الحثيث إلى كسب الاعتراف بهم يتورطون أحيانا في هذه المسابقات. ومن المحزن أنهم يشرعون في اختيار الاعتراف الذي تعود به عليهم المسابقات وبديلا عن المبيعات التجارية في العالم الحقيقي. ويرى بعض الكتاب أن هذه تمثل أقصى المنى

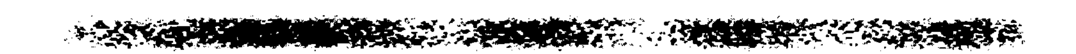
ولا حرج منها أو ضير. ولكنني أفترض أن غاياتكم أكثر طموحًا من هذا. إنكم تتطلعون إلى عطاء السوق الوطنية. وفي تلك الحالة فإن أية ترضية قد تحصلون عليها من مسابقة نادٍ قد لا تحقق أكثر من التهديد بإخفات النار المتقدة في صدوركم وهي قراركم بأن تعرضوا أعمالكم في المكان الصحيح وحده وهو سوق المحترفين.

انضم إلى نادي الكتاب إن أردت واحضر اجتماعاته كما تشاء ولكن دع قصتك في البيت.

صدقني إنك عندما تخترق صفوف الاحتراف ستأتيك نصائح من نوع آخر. إنها نصيحة محرر يعرف ماذا يعمل – وفي يده دفتر الشيكات

وذلك عندما تصغي جيدًا.

31
لا تتجاهل نصيحة أهل الحرفة



حذرنا في الفصل السابق من مغبة الإصغاء إلى نصائح مفرطة من زملاء هواة، وقلنا إنك في يوم من الأيام قد يصادفك الحظ ويقع محرر في هوى عملك ويمحِّص هذا العمل بالإرشاد السديد. وهناك مصدر آخر للخير قد يوافيك فتجد وجهًا لوجه نصيحة حول عملك جاءت في دراسة قام بها مؤلف له مؤلفاته المنشورة ويعرف أيضًا كيف يعلم حرفته.

وإذا استطعت أن تجد محترفًا يعرف كيف يعلّم صنعة كتابة القصة عليك أن تسلك أيّ طريق مناسبة للعمل معه. فإن أعطاك هذا الأستاذ المعلم نصيحة إياك أن تتجاهلها، بل ادرسها بكل جدية على الأقل، بل وجرّبها ولو لأمد قصير، لفترة تجريبية.

أما وقد قلت كل هذا فإنني أسرع بإضافة عدد من الشروط .

الأول: من الممكن أن تتعلم كيف تكتب بالكتابة وبدراسة النماذج وقراءة الكتب والمقالات حول الحرفة، بدءًا على الأقل ببداية القرن العشرين، فقد كان هؤلاء الكتاب المحترفون المجرّبون ينتجون كتبًا فيها من النصائح الفنية وفيها من السداد اليوم ما كان فيها يوم أن كتبت. وقبل أن أكتب هذه الكلمات ببضعة أسابيع قرأت مقالاً في مجلة يكرر شيئًا من تلك المادة القديمة وقد وجدت أنها مازالت سديدة. ووجدت في تلك المجلة أيضًا مقالاً قصيرًا يتحدث عن تقديم الشخصيات ولم أصادف قبل هذا بسطًا للموضوع بهذا الوضوح الفنيّ بالمعاني.

ولذا فإن الأمر ممكن.

وعلى أية حال هناك بعض المشكلات في التعلم من الكتب وحدها دون الاستعانة بالتعليم الحرفي.

والمشكلة الواضحة في هذا هو أنك لا تجد كتابًا يعطيك تمرينًا محددًا أو اختبارًا ليتيقن من أنك فهمت نقطة، فهو لا يستطيع أن يقرأ نسختك ويناقشك، ويدقق على نقطة حتى يضمن أنك فهمت وأنك تطبق أسلوبًا فنيًا معيّنًا. وبعبارة أخرى إن الكتب والمقالات لا تستطيع أن تقدم لك التغذية المرجعة Feedback أو تعليم الأستاذ الحقيقي.

وهناك مشكلة أخرى وهي أن الكتب التي تتناول أسلوب الكتابة تغطي عادة جوانب كثيرة من الصنعة كما هو الحال مع هذا الكتاب. فإن كنت تكافح من أجل أن تتعلم فقد لا تعرف أي جانب يجب أن تتعلمه. فقد تتجاوز في قراءتك فقرة أو فصلاً هما على جانب من الأهمية بالنسبة لك لو أنك نُبهت لهما وأكدهما لك شخص رأى العيب في نسختك. وبعبارة أخرى إن النقطة الأساسية الوحيدة لعملك كان يمكن أن تضيع في مهرجان الاقتراحات الذي تطالع فيه.

(وهذا بالصدفة هو سبب مجيء هذا الكتاب في سلسلة من قصص النواهي القصيرة، والأمل أن تكون لديك فكرة ما عن مواطن مشكلاتك وأنك عندما تدرس كل شيء ستعود لأقسام معينة تراها مناطق إشكالية وتعطيها مزيدًا من البحث والدراسة).

وبالإضافة إلى هذا فإن الكتب والمقالات لا تحدد لك موعدًا نهائيًا. وأنا الآن أعرف أنك متحمس جدًا وإلاّ لما قرأت هذا الكتاب. ولكننا جميعًا نميل إلى التأجيل. ومهما حاولت في هذه الصفحات فإنني لا أستطيع أن أضع عليك نوعًا من ضغط العمل الذي أستطيعه لو كنت أحد تلاميذي، ومقرر عليك أن تأتيني في كل أسبوع بصفحات ... أو تواجه غضبي وعلامة السقوط.

وأخيرًا ليس هناك كتاب أو مقال يستطيع أن يشجعك عندما تهبط معنوياتك، أو يؤنبك عندما تكون كسولاً. اختر فقرة جيّدة وامتدحها، واستخرج خطأ في صفحة أخرى من كتابك. إن معلّم الكتابة الجيد ليس معلمًا وحسب بل هو ناصح وماسك باليد وسائق وناقد وصديق وعالم نفساني ومحرر وحتى مرشد ملهم.

ولذا فإن عليك بالتأكيد دراسة كتب عن الكتابة. محّص النصيحة وقارن ما قد يقوله المؤلفون المختلفون، واعمل على أن تشق بنفسك طريقك. وبالإضافة إلى هذا ابحث – إذا استطعت – عن معلم كتابة محترف وأصغ إلى ما يقوله ثم حاول أن تنفذ ما قاله.

ولكن وبعد أن قلت هذا بمثل هذا اليقين لابد من أن أضيف إلى ذلك جميع صنوف المخاطر الكامنة في هذه النصيحة التي هي في ظاهرها خالية من الأذى. وعلينا أن نناقش بعضًا منها.

أولا إن عددًا كبيرًا من كتاب القصة المجيدين ليس لديهم فكرة عن كيف ينفذون هذا. أما أنا فإنني أؤمن بأن بعضهم قد يعملون فعلاً بالمحاكاة اللاواعية والتجربة والخطأ والخيال العبقري أو هم حقًا ليست لديهم فكرة واضحة كيف تيسّر لهم أن يكتبوا قصصًا جيدة. ولسوء الحظ – وهذا أيضا رأي شخصي – أعتقد أن أعدادًا أكثر بكثير من الكتاب المحترفين الذين يدّعون أنهم حيارى حول العملية الإبداعية يمثلون هذا تمثيلاً أمام الناس. ويبدون وكأنهم يفكرون: «إن هذا يجعلني أبدو أكثر غموضًا وروعة إذا عملت وكأن هذا كله إلهام» أو «إذا عرف الناس أنني أزاول حرفة فإنّ قيمتي ستهبط في نظرهم»

(ومثل هذه المواقف لا تأتي فقط من الكتّاب الذين يريدون أن يكونوا غامضين وصوفيين أمام الجمهور العام، ولكن مثل هذه المواقف – لسوء الحظ – متفشية في أقسام اللغة الإنجليزية الجامعية حيث معلمو الأدب قلما يفقهون شيئًا عن الأسلوب الذي يعمل به الكتّاب حقًا، ولذا فإنهم يشددون على زاوية الغموض ليتيحوا المجال لوجود المجلات والدوريات الصغيرة التي يمكن أن تنشر النظريات المبهمة والمسرفة في الشطط... ثم يعرضونها على أعضاء الكلية الآخرين الذين يصوتون على مسائل تثبيت الزملاء وترقيتهم ولهذا السبب نادرًا ما يكوّن أساتذة الأدب الإنجليزي معلمين للكتابة الجيدة. ولهذا السبب لا ينتهي هواة كرة القدم إلىلاعبين أو مدربين جيدين إلاّ نادرًا. إنك لا تستطيع أن تتعلم اللعبة من مقاعد المتفرجين كما لا تستطيع أن تتعلم ما تدور حوله الكتابة حقًا من البرج العاجي النظري).

ولنعد إلى الكتاب الحقيقيين الذين يقولون إنهم لا يعرفون ما الذي يفعلونه حين يكتبون – أو لا يستطيعون أن يتحدثوا حول حرفتهم حديثًا يفهمه الآخرون: فئة قليلة لا هي جاهلة بحرفتها ولا هي تحب أن تبدو غامضة – هذه الفئة بكل بساطة هي مسرفة في كسلها، فهي لا تفكر في أسلوبها بشكل منطقي من خلال أُطر أعمالها. أو ربما هي تخاف إن هي فكرت في طريقتها وأسلوبها في

الكتابة فإنها قد تفقده في النهاية.

وأظن أنك وقد رافقتني كل هذا الوقت - ولم يكن هذا شيئًا عرضيًا - تتساءل عن السبب الذي حملني إلى كل هذه الإطالة في الحديث عن الكتاب والمعلمين الذين لا يستطيعون شرح طريقة عملهم، بينما موضوع هذا الفصل في الحقيقة نصيحة بأن تجد محترفًا وتصغي إليه، وقد فعلت ذلك لأن هناك كثيرًا من المعلمين لا يستطيعون أن يعلموا مهما كان السبب. لقد تحدثت عن السيئين لأؤكد لك أنني أقول لك إن عليك أن تستعين بمحترف وأن تفعل ما ينصحك به، فقط حين تجد هذا المعلم المحترف. ولكن كيف ستدرك أن هذا المعلم المحلي هو المعلم المطلوب؟ اشرع في تحريات مؤدبة.

اسأل الناس عنه، وكوّن فكرة عن شهرته عمومًا. ثم هاتف أو اكتب إلى المعلم المحترف وحاول أن ترتب موعدًا معه لتبحث برنامج التعليم. فإن راق لك هذا المعلم ووجدت نتيجة لحديثكما الأولي أن المواعيد والنفقات مقبولة لديك فاطلب مقابلته شخصيا واسأله بعض الأسئلة، وحاول تقويمه وجها لوجه.

كن حذرا من جمل كهذه:

« في الواقع إنها غامضة جدا ... »

« أومن بإعطاء تلميذي حرية كاملة .... »

« أشعر أحيانًا أنني أتعلم من تلاميذي أكثر مما يمكن أن يتعلموه مني ... »

« لن أخبرك أبدا بأن تفعل شيئًا أو تحاول شيئًا ... »

« كما قال وليم فوكنر ذات مرة ... »

« بكلمات الخالد عزرا باوند ... »

وكل المادة التي تقول:

١. إن المعلم لن يقوم بالتعليم.

٢. إن ما سنصل إليه هنا هو مساق مبطّن في تذوق الأدب.

وإذا تبين أن المعلّم قد اجتاز الاختبار الأولي فإن خطوتك الثانية يجب أن تكون الطلب

من المعلم قائمة بالتلاميذ الناجحين. ويجب أن يكون قادرًا على أن يعطي أسماء بعض تلاميذه السابقين الذين غدوا ذوي إنتاج رائج. ويجب أن تحصل أيضًا على أسماء بعض تلاميذه الحاليين أو الذين تخرجوا منذ عهد قريب. وعليك أن تهاتف بعضهم وأن تسألهم عن رأيهم في معلمهم هذا، وعن شعورهم بأهمية ما أنجزوه.

وفي النهاية إذا كنت راضيًا عن كل ما سمعت يجب أن تعطي للمعلم نسخة من تقريرك وترى ما ستحصل عليه من نقد ونصيحة. فإن بدا لك أن هذا وهميّ وطنان أظن أن عليك أن تفرّ منه. وإن وجدته أساسيًا وعمليًا – حتى لو لم تتفق مع كل ما قاله – فقد ظفرت بأستاذك.

ولكن لنفترض الآن أنك كنت موفقًا وأنك تعمل مع واحد أصدر نسخته المحترفة في الكتابة، وقدّم لك نصيحة صلبة وعملية. إن عليك الآن أن تفعل ما قيل لك.

وهذا يبدو أصعب مما هو عليه لثلاثة أسباب على الأقل.

الأول: وكما قلنا في ما تقدم من هذا الكتاب – الكتابة مرتبطة ارتباطًا شديدًا بالأنا عندك، وقد تكون الاقتراحات المقدمة لك بإجراء تغييرات أساسية في مقاربتك للكتابة غير مريحة نفسيًا حتى إنك تختلق مختلف المعاذير لكي لا تأخذ بها.

والثاني: أن معظم الأشياء الجديدة مؤلمة بعض الشيء ولقد كان جلّ الدافع الأساسي عندك حين قيل لك أن تجرب شيئًا جديدًا هو أن لا تحب هذا – وأن تقاوم تجريبه.

والثالث: هو أنك قد تكون مغرمًا بأسلوبك الحالي في الكتابة – حتى وإن كان غير مربح لك – وإذا بك تغضب ولا تتزحزح من مكانك عندما يطلب منك أن تغير هذا الأسلوب.

وأكثر هذه الأمور مكرًا وأذى – أنك في الواقع قد لا تكون قادرًا على أن تسمع ما يقوله المعلم حقا - وهذه مسألة صعبة، ولا أدري ماذا يمكن أن تفعل لعلاج ذلك أكثر من التذكر بأن هذه ظاهرة عامة. وبعبارة موجزة المشكلة معقدة، ولكنها هنا بالبساطة التي سأرويها:

إذا كنت لا تعرف مالا تعرف فليس هناك من طريق لك لسماع النصيحة التي صممت لعلاج المشكلة.

وأنا عندما انطلقت أولاً مع معلم محترف – بعد أن قضيت أكثر من سبع سنوات محاولاً

أن أعتمد على نفسي تمامًا – بدأ هذا المعلم في الحال يطلب مني أن أقوم بشيء معين لبناء المشاهد الكبرى في رواياتي. ظل يقول لي الشيء نفسه الذي كان يقوله لي أسبوعًا إثر أسبوع، وشهرًا بعد شهر، وسنة بعد سنة. وظللت أتخيل أنني أفهم ما كان يقوله. وظلت نسختي بلا اتجاه – رخوة.

وأخيرًا، وبعد زمن بائسٍ طويل أدركت بنفسي شيئًا كالتالي: « آه، إنني بحاجة إلى نهايات مشاهد أفضل تمكنني فيما بعد أن أوقع البطل في الشِباك » .

عندها فقط، وقد أدركت أنني لا أعرف كيف أفعل ذلك، شعرت بأنني قادر على أن أدخل على المعلم في مكتبه في الأسبوع التالي. وأخيرًا استطعت أن أسمعه يقول لي ما رأيت الآن أني كنت بحاجة إلى أن أسمعه، قال هذا وهو سادر في عمله.

وهذه نقطة يصعب على الناس فهمها إذا لم يجربوها. ولقد اعتدت أن يدخل عليّ في مكتبي أحد طلابي بعد دورة تعليمية ويقول لي «لماذا لم تخبرني بذلك أبدًا؟» وكنت أستطيع في كل مرة تقريبا أن أعيده إلى ملاحظات محاضراتي في مساقات سابقة، بل حتى إلى تعليقات نقدية شخصية كتبتها له من قبل في نسخته، وتتضمن ما كان هو غير مستعد أبدًا لاستيعابه وتطبيقه.

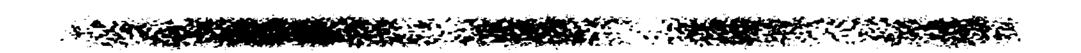
وهذا ما يجعلني أؤكد على أنك إذا وجدت معلمًا قديرًا، عليك أن تصغي ... وكافح بشدة للاستماع لما قيل فعلاً ... ثم ابذل قصارى جهدك في أن تفعل ما قيل لك.

ولعلك ستجد على المدى الطويل أن نصيحة ما قيلت لم تكن ناجعة بالنسبة لك. لا بأس. ولكن إذا رفضت النصيحة فورًا ولم تجربها أبدًا، فإنك حينئذ لن تستطيع أن تعرف شيئًا أبدًا، هل تستطيع؟

هناك أشياء حول عمل الخيال والعملية الإبداعية غامضة حقًا. ولكن شطرًا كبيرًا من حرفة الكتابة يمكن تعليمه ويمكن تعلمه.

كل ما يلزم هو أن يكون هناك على طرف الحوار مَن يعرف ما يفعل، وهناك على الطرف الثاني من يريد أن يصغي حقًا وأن يجرّب.

32
لا تلهث وراء السوق



إنك ككاتب قصة محترف يمكن أن تصاب بالجنون في محاولتك أن تتفوق في التخمين على المحررين ... وأنت تحاول أن تعرف إلى أين ستكون خطوة السوق التالية أو مجرد معرفة ما يحب الناشر الفلاني أن ينشره. إن باستطاعتك أن تبدد قدرًا كبيرًا من الطاقة العاطفية وأنت تحاول أن تكون في مقدمة أحدث اتجاه.

أما وقد قلت هذا اسمحوا لي أن أضيف بسرعة أن عليكم أن تعملوا بالطبع كل ما في طاقتكم لكي تظلوا في طليعة الاتجاهات في مبيعات القصة. فإن كنت تعمل القصص القصيرة جدا فعليك أن تحافظ على اتصال وثيق بكل مساعدة تسويق جديدة مثل سوق الكاتب Writer's Market و/أو السوق الأدبي Literary Market. فالمجلات تغير من حدة تسليط أضوائها من حين إلى حين، ويجيء هذا ردًا على طلبات جديدة من ناشر يسعى إلى جمهور جديد من القراء، وأحيانًا لأن ناشرًا جديدًا قد جاء ومعه أفكار جديدة ومختلفة. وستنعكس هذه التغيرات في بيانات منشورة حول ما تطلبه المجلة في آخر الأمر. وأقل ما عليك هو أن تراجع مكتبتك المحلية أو مكتبة بيع الكتب بين حين وآخر لتجد بعض الإرشادات من السوق.

ثم إن من نافلة القول (أليس كذلك؟) أن تقرأ وتدرس مجلاتك المتخصصة باستمرار. ويمكن أن يغير المحرر الجديد نهج المجلة اليوم، وأن يكون ذلك قبل أكثر من عام على صدور كتاب جديد يعكس هذا التغيير. فإن كنت نشيطا ومحللاً في قراءتك للمجلة فإنك ستلتقط التأكيد الجديد مبكرًا.

إن المجلات بالنسبة للكتّاب منجم ذهب من معلومات السوق الحديثة. وستساعدك المقالات

على معرفة الطريقة، ولكن عليك أن لا تغفل القسم التجاري الجديد في القسم الأخير من المجلة .. وقد توفر هذه أول إشارة إليك بأن الزمن سيتغيرّ في الوقت المنتظر لما ستنشره.

وقيام الروائي بدراسة آخر قوائم الناشر من الإنتاج القصصي قد يوفر له مفاتيح قيّمة .. اطلب من ناقد الكتب المحلي في الصحف والمجلات أو من صاحب مكتبة أن تتقاسما كتالوغات الناشرين، وهكذا تستطيع أن ترى نوع الروايات التي يصدرها الناشر، وستجد في الفهرس توضيحًا عن الكتب وتلخيصًا للحبكة، ويمكن أن تستفيد منهما. وترتيب الكتب (في الكتالوغ) التي يزمع طبعها في المستقبل القريب قد يعطيك مفاتيح قيمة أيضًا، إنه من السهل أن تستنتج- من غزارة التوضيح المكتوب عن الرواية، ومن المساحة التي احتلتها ومن موقعها في الكتالوغ - أية روايات يتوقع الناشر أن تكون في مقدمة الفصل التالي من السنة.

وأخيرًا إن بعض الناشرين (ولاسيما ناشري الروايات الرومانسية) يمكن أن يزودوك أحيانًا بورقة إرشادات منمقة فيها صنوف ما يطلبه الناشر في الرواية المقدمة إليه للنشر أو ما لا يريده فيها. ومن الشائع أن تخبرك ورقة الإرشادات هذه بالسن المرغوبة للشخصيات الرئيسية، والأطر الزمانية المكانية للرواية. وإذا أرسلت رسالة تستفسر فيها ومعها ظرف يحمل عنوانك وطابعًا بالأجرة فإن ورقة الإرشادات هذه ستصلك بسهولة..

إن كل هذه المساعدات تحول بينك وبين كتابة كتاب جيد رفض نشره لأنك لم تكن تعرف ميول الناشر الذي أرسلت إليه الكتاب في الوقت الذي كنت تكتب فيه ما تكتبه.. إن كل هذه المساعدات والدراسات تساعدك لأن تتعلم أكثر ككاتب روائي.

ومن ناحية أخرى – ومن هنا كان عنوان هذا الفصل – هناك ملاحظة عامة بين الناشرين المحترفين وهي أن كثرة كثيرة من الروائيين الجدد يتعبون أنفسهم في العثور على شيء «يعتمد عليه» في النشر. فهناك احتمال كبير أن تكون قد كتبت كتابا يتضمن بعض الممنوعات التي قد تنص عليها ورقة الإرشادات التي يعتمدها أحد الناشرين، ومع ذلك تتمكن من بيع هذا الكتاب لهذا الناشر نفسه، لأن كل شيء آخر حول الكتاب كان رائعا. فليست هناك قواعد جامدة على طول الكتاب.

ثم إن الموضات تتغير اليوم في نشر الكتاب بسرعة مدهشة. وما إن تتلقى ورقة الإرشادات التي تقول لك إن قصص الغواصات كانت دارجة – وإن قصص توم كلانسي الرائجة قد حولت إلى فيلم سينمائي – حتى ينحاز عشرة ناشرين آخرين إلى ذلك ويعدون روايات عن الغواصات فيملئون السوق وينهون «الموضة». منذ زمن ليس بالبعيد كانت روايات الجاسوسية التي تدور حول نشاط الاستخبارات الأمريكية CIA والاستخبارات السوفيتية KGB مادة رائجة. ثم أحدث الاتحاد السوفيتي تغييرات جذرية ... وملّ القراء من تلك المناورات الجاسوسية ... فانتهت.

ولعلك تستطيع أن تستكشف أسلوبًا غدا «موضة» دارجة وتكتب كتابك في موعده. ولكنها مسألة حظ ومصادفة. وحتى لو كان تخمينك دقيقًا فإن كثيرين آخرين كان تخمينهم مصادفًا لتخمينك. ثم إن كتابة هذه الفكرة الساخنة ستستغرق منك سنة... وسنة للموافقة على نشرها ... وسنة أخرى سيستغرقها التحرير والنشر.

فكم يبقى من سخونة هذه الموضة حقًا في ثلاث سنوات؟

ولهذه الأسباب فإن الجري وراء السوق عملية فاشلة. وبالإضافة إلى ذلك تخيل كم ينفق الذين يلهثون وراء السوق من طاقة إبداعية ومن طاقة تحليلية وهم يحاولون أن يتفوقوا في الحيلة والدهاء على مبتدعي «الموضات». أليس من الأكثر ربحًا البقاء على مواكبة «الموضوعات» بشكل عام، ومع ذلك تظل مركزًا طاقاتك على كتابة أحسن رواية تعرف كيف تكتبها وحسب؟

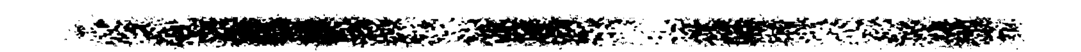
إن من الصعوبة بمكان أن تستبق في توقعاتك المستقبل في أسواق القصة المجنونة اليوم. وقد تسمع من يقول إنهم تصوروا ذلك. فلا تحفل بهم. فإن عملك هو إبداع القصص. فإن أجدت في ذلك فإن الموضات ستميل إلى أخذ طريقها.

كن متيقظًا. انتبه للغرض من الكتابة. وضع في ذهنك حقيقة مطمئِنَة: لقد بدأ كل تيار جديد في القصة كاتب وحيد، عمل منفردًا معارضًا التيار السابق مهما كان، ومبدعًا قصة عظيمة قادت تيارًا جديدًا في اللحظة التي نشرت فيها.

وبعبارة أخرى: أحسَن الكتب لا تجري وراء الموضات بل هي التي تضعها.

33

دع الحركات الاستعراضية



يجب أن يكون أسلوبك وموقفك في قصصك أشبه بلوح الزجاج الشفاف الذي يرى القارئ من خلاله الحادثة. فإذا كنت استعراضيًا في نسختك المعدة للطبع فإنك ستسترعي الأنظار إليك لا إلى ما يجري على صفحات روايتك. وهذا سيء دائمًا.

وأشيع نوعين من الحركات الاستعراضية اليوم هما:

الشاعر المحبط.

والشخص القاسي.

والاثنان زائفان. وقد يكونان مريضين. وكلاهما يحطمان القصة.

ولا شك أنك لن تقوم بأي من العملين. فلنستعرضهما باختصار.

فعل الشاعر الخائب يظهر غالبًا عندما يحاول الكاتب أن يعمل عملاً واحدًا من عملين جيدين: مواجهة عاطفة قوية في شخصية أو وصف جزء مدهش من المناظر. ويقرر الكاتب عادة أن يبذل جهدًا كبيرًا ليربط بعض الصور الكلامية المدهشة. وتكون الحصيلة ما نسميه أحيانًا بالرقعة الأرجوانية – جمل أو فقرات قليلة محشوة بصفات وكلمات مساعدة أخرى صممت بحيث تكون «جميلة» - أو توفر شيئًا من الكتابة الجميلة. وهي في أحسن الأحوال جميلة ولكنها ثقيلة ومشتتة للجهد في الوصول إلى أدق التفاصيل عندما يكون عرض مثل هذا التفصيل الشاعري غير ضروري لفهم القارئ للقصة. والرقعة الأرجوانية في أسوأ الأحوال هي نتيجة إجبار الكاتب ليستعرض أسلوبه الذي نال إعجاب مدرسه للغة الإنجليزية في الصف السادس.

والنموذج الأصلي للرقعة الأرجوانية الذي أشرنا إليه مرة من قبل في هذا الكتاب هو فصل «أصابع الفجر الأرجوانية» أو في المشهد الافتتاحي. ومثل هذه الافتتاحيات هي على النهج التالي:

وبينما كانت أصابع الفجر الوردية ترسم خيوطًا دقيقة من الغمام العائم فوق امتداد هائل وجبل من زرقة الليل، وكان النسيم العليل ينبّه الأوراق الزمردية النائمة فتستحيل براعم مرتعشة تحول كل جني جبلي صغير إلى راقص هامس يرقص رقصة دائرية وهو حريص على الترحيب بصباح آخر دافئ وجميل.

إن مثل هذه المادة- عندما تصل إلى درجة التطرف التي نراها هنا في المثل السابق- في ظاهرها مرحة لأن القارئ يكاد يرى الكاتب المسكين جالسًا أمام الطابعة مجازفًا بالفتق الإبداعي ورافعاً قطيرات من الدم على جبينه .. ولكن حتى لو كان الجهد الشاعري ليس على هذه الدرجة من السخف فهو مازال سيئًا. وهو أيضًا مدمر للقصة لأن زخم القصة يأتي للقارئ من مقدمة حركة الحبكة. وعندما تتوقف لتصف شيئًا، فإنك توقفت. وهكذا فإن وظيفتك كراوٍ بعد مثل هذه القطعة تغدو أصعب لأن مهمتك الأولى هي تحريك الأشياء مرة أخرى بعيدًا عن المحور الميت.

وفي الوقت الذي تجد فيه نفسك تتنهد على فقرة كتبتها ننصحك أن تلقي على هذه الفقرة نظرة طويلة وصارمة وأكثر نقدًا لها. اسأل نفسك:

- هل تطورت هذه القطعة بشكل طبيعي؟ (أم أجبرتها على ذلك؟)
- هل تسهم هذه القطعة إسهامًا حقيقيًا في خلق الجو الضروري والنغمة اللازمة؟ (أم أنني ألصقتها بها لأدلل نفسي؟)
- هل تطور هذه القطعة القصة؟
- هل هناك طريقة أبسط وأكثر مباشرة لنقل نفس المعلومات؟
- هل أنا هنا راوي قصص؟ (أم أنا استعراضي؟)

جميعنا كتبنا مقطوعات ننظر إليها بولع. ولكن الوصف الشاعري الفجائي لم يكن فيها أبدًا. إن الرقع الأرجوانية التي هي علامات شاعر خائب يرفع رأسه الأشعث قد ترد في المسودة الأولى

لقصة انطلق بها خيالنا، ولكننا عند تنقيحها يجب أن نكون صارمين في النظر إلى جميع هذه المقطوعات نظرة فيها اتجاه إلى التبسيط وإلى ترتيب عملنا.

إن عمل الفتى الجلف يمثل أيضًا موقفًا زائفًا. وفي مثل هذه الحالة يجري الكاتب نحو الطرف المعاكس لطيف الكتابة، وينكر كل نازع نحو الرقة أو النعومة بالإسراف في الخشونة أو السخرية من الآخرين أو الفظاظة أو المرارة.

وسأعفيكم من إيراد مثل على هذا النوع من الكتابة. وأظن أنكم قد صادفتم أمثلة كثيرة مطبوعة منه. ويميل مثل هؤلاء الكتّاب إلى الكتابة عن أبطال يتسمون بالجلافة والخشونة يضربون ويشتمون كثيرًا.

على أنه في الفترة الأخيرة ظهر للفتى الخشن الضارب الكاسر منافس له خطره، وهذا المنافس هو تلك المرأة الخشنة في كلامها العصابية المستقلة الأنثى العصرية. إن هؤلاء النساء لا يحتجن أحدًا، ويتحدثن ويعملن على درجة من السوء تعادل النظراء من الذكور في رواياتهن.

إن وجود مثل هذا اللون من القصص الخشن في لفظه يثبت أن هناك كثيرًا من الكتاب يقفون وراء عمل الإبداع.

والمهم هو أن تكون على حقيقتك كمؤلف. وزيادة في التأكيد قد ترى أن تسأل نفسك السؤال التالي:

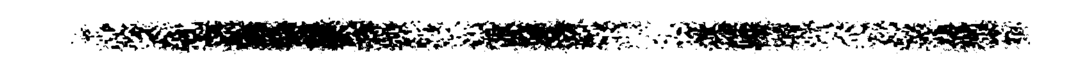
أتراني أمثل دور الخشن لأخفي مشاعري الحقيقية وراء الفعل؟

إن كان الجواب «بنعم» فأنت تعمل عملاً مخادعًا ولا تكتب قصصًا صادقة، وعليك أن تعيد التفكير في كل شيء.

وأنت ترى أن الخاتمة هنا تقول إن لديك شيئًا واحدًا هو لك، ولك وحدك – شيء واحد فريد يمكنك أن تبيعه: نفسك. إن حركة استعراضية سواء كانت حركة شاعر يشم الطيب أو بلطجي ذي قفازات نحاسية – تبقى استعراضية – وهي تمثل هروبًا من مشاعرك، التي هي أغلى سلعة لديك.

والاستعراضية في النهاية علامة من علامات الخوف، وهي دائمًا تخسر في النهاية.

34
لا تبدد أفكار حبكة قصصك



هذا القسم موجه بشكل مبدئي إلى الروائيين. إن صادف أنك كتبت رواية من قبل فإن إحدى النقاط الهامة (وربما الرهيبة) التي ستتعلمها أثناء بناء المسودة الأولى هي كم عدد الحوادث والأحداث التي عليك أن تحلم بها لتطيل القصة للحجم المناسب. إنه من السهل أن تكتب قصة قصيرة ذات فكرة واحدة، ولكنك حتى في أقصر الروايات ستحتاج إلى عشرات من حبك الأفكار والحبك الفرعية والحوادث البسيطة والأحداث الهامة.

ولذا فإن إحدى وظائفك الإبداعية كروائي هي أن تحلم بمادة كافية - بعدد كافٍ من أشياء تحدث.

وعلى أية حال فإن الحلم بالأحداث في معظم المرات يتكشف أنه سهل نسبيًا إذا ما قورن بعمل آخر متصل به، وهو أن تستغل حبكة التطورات وتصل بها إلى أقصى حد فور كشفك عنها. وفشلك في ذلك سيضاعف الصعوبة في عملك، وربما يقضي على روايتك، ويحولها إلى خليط لا منطقي من الأحداث بدلاً من أن تكون سردًا مستمرًا ومشوّقًا.

وإليكم ما أعنيه.

قد تدخل الروائية الهاوية التي لم تنشر شيئا بعد، مشهدًا مبكرًا في كتابها حيث يلتقي البطل ببواب عند مدخل فندق ويتلقى بعض المعلومات من البواب ويسير ليعمل على ضوء المعلومات التي تلقاها. وقد يكون البواب شخصية ثانوية مشوّقة ولكنه لن يظهر مرة أخرى في الرواية، لأن الروائية الهاوية تميل إلى عدم إظهاره.

وربما أسألها «ولماذا وضعت البواب في القصة؟» فتجيب الروائية الهاوية: « لإعطاء البطل تلك

المعلومة». وأتابع السؤال « حسنًا، أما وقد أدخلت البواب في الكتاب فما الذي ستخترعينه ليظل البواب مشاركًا؟» « كيف يمكن أن تستخدمي ما اخترعته بشكل آخر؟ ».

تعليق الروائية الهاوية (المعتاد): «يا سلام؟»

أو لنفترض أنك تخيلت وكتبت مشهداً ظهرت فيه بطلتك وقد اصطدمت سيارتها اصطدامًا خفيفًا بسيارة أخرى يسوقها البطل المحتمل. فوضعت الحادث لكي تلتقي الشخصيتان. حسنًا. ولكن سيعود مدرب محترف، ويسألك: « وماذا يمكنك أيضًا أن تستفيد من ذلك الحادث؟ هل بإمكانك أن تفكر بطرق أخرى تستفيد منه فيما بعد في القصة؟»

أما في حالة البواب فقد يمكن أن يعاد للقصة كمصدر للمعلومات اللاحقة، وقد يظهر أنه يعرف أكثر مما حصل عليه البطل من معلومات – وفي هذه الحالة تبرز مختلف صنوف الأسئلة المشوقة في الحال: «لماذا حجب المعلومات؟» «ماذا أيضا؟» «وكيف عرف ذلك؟» « كيف صار البطل يشك بأن البواب قد حجب بعض المعلومات؟» وهكذا.

أما حادث التصادم البسيط فقد حيك لجعل البطلة تلتقي بالبطل، وسيبدأ المحترف في الحال في التفكير بأسئلة مثل الأسئلة التالية وكلها تحت عنوان: ما الفائدة الأخرى التي يمكن أن أستفيدها من الحادث؟:

- هل حدثت لأي من الطرفين إصابة قد لا تظهر إلا في وقت متأخر؟
- هل رأى أحد هذا الحادث وفعل شيئًا نتيجة ذلك؟
- هل يمكن أن تقام دعوى قضائية؟
- ماذا لو أن شركة تأمين البطلة لم تدفع التعويض وكان على البطلة أن تقاضي البطل؟
- ماذا لو أن سيارتها تعطلت فيما بعد على طريق بعيدة بسبب عطل مخفي؟
- ماذا لو أنه علق هازلاً على الاصطدام وقال «النساء سائقات حمقى» فحدث خصام بينهما وجدال حاد؟ »
- هل يمكن أن ينشغل بالها فيما بعد بالحادث فتنسى شيئًا آخر؟
- أيمكن أنه نتيجة للحادث، أن البطل......

أنا واثق أنك فهمت ما أريد.

ويقر الروائيون المحترفون بأن مشكلة ما، في بعض الأحيان، تصاحبها حوادث وأحداث كافية في المقام الأول. ولهذا السبب فإنهم يرون دائمًا – كما في المثل السابق – ضرورة البحث عن طرق يحققون فيها أفضل استخدام لكل ما يبتدعونه. وأعظم ناتج فرعي لمثل هذا التفكير أن المزيد من الشخصيات والأحداث له أهميته. وتبدأ المشاهد المختلفة وخطوط الحبك بالترابط القوي جاعلة من الرواية أكثر ترابطًا وأكثر منطقية، ويميل القارئ إلى القراءة بانتباه أكبر ومتعة أكثر، لأن كل صفحة مهمة لا لذاتها فحسب وإنما أيضًا بالنسبة للتطور التالي.

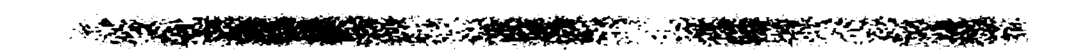
وهناك مشكلة صغيرة أخرى، ولكنها قد تكون مزعجة جدا، ويمكن حلها بالالتفات المستمرّ إلى استخدامك الأقصى لمادتك. ويتصل هذا بالطريقة التي تتزايد فيها الشخصيات الثانوية في النسخة الأولى. وطبيعي أن يدخل الروائي المبتدئ البوّاب في الفصل الأول، والسائق في الفصل الثاني، ومراسل التلفاز والجنائني في الفصل الثالث – وعشرة آخرون ذوي أدوار أقل يردون في الكتاب. ولكن أبسط الروايات فيها من التعقيد ما يكفي. ولا يريد أحد (لا الكاتب ولا القارئ) أن يطلب كتيبا مطبوعا يرشده في متابعة مسار الأجزاء الصغرى في الرواية.

وباستطاعتك في مثل هذه الظروف أن تحلّ آلاف المشاكل ببقائك متيقظا لاستغلال الفرصة في استخدام شخصية واحدة للتصدي لعدد من المهمات المتنوعة. فعلى سبيل المثال هل يستطيع البواب أن يقوم بالدور الذي خصصته للسائق وللجنائني؟ أيستطيع مراسل التلفاز – في الفصل الثالث – أن يقدم أيضًا المعلومات التي زودت بها الشرطي في الفصل السابع – وربما أن يقوم أيضًا بالمكالمات الهاتفية التي أوكلتها لكاتب مخزن الطوارئ في الفصل الثاني عشر؟

وكثيرًا ما يكون استغلال الحبكة لتحقيق مثل هذه الأدوار المتداخلة أبسط مما تظن. فهي تبسِّط سردك الروائي. والفائدة الجانبية التي تجابهها أحيانًا هي أن البواب – الذي وصل الآن في الفصل التاسع إلى خشبة المسرح – يمكن تطويره إلى شخصية مشوقة وبجدارة تغني روايتك كثيرًا.

كثيرة المفاجآت الممتعة التي يصادفها الروائي الذي يبحث عن طرق جديدة وغير متوقعة لاستغلال أكثر وأفضل لتطورات الحبك أو الشخصيات التي يعمل عليها. حاول ذلك.

35
لا تتعجل في التوقف



إن كتابة قصة – أي قصة – يمكن أن تكون عملية متعبة. فإن كان مشروعك قصة قصيرة معقدة أو – أصعب – رواية، فإنك ستصل إلى نهاية مسودتك الأولى أو الثانية لا في حالة إرهاق وحسب وإنما أيضا مع قدر من القلق. فأنت تريد أن تخلص من هذه المهمة الشاقة تريدها منتهية ومرسلة إلى جهة ما حتى تستطيع أن تسترخي قليلا وربما أن تبدأ في التفكير بمشروع آخر جديد.

وفي مثل هذا الوقت عندما يكون حماسك لقصتك الحالية في أدنى درجاته وتشعر بآلام فعليّة ومجازية تندفع في مغامرة شنيعة بأن تتوقف في عجلة من أمرك قبل أن تلقي نظرة ناقدة أخرى على ما خططت لعمله، وما انتهيت إلى فعله ومقدار الجودة في ما كتبت.

إن القصص الجيدة هي نتاج أخذ الكاتب بضعة أيام للراحة ثم العودة إلى «وجع الرأس» لإلقاء نظرة أكثر حرصًا وعناية على العمل «المنتهي».

نقّح، ثم نقّح، ثم كن مستعدًا لتنقح مرة ثالثة. وبعد كل هذا فإن العمل الذي قمت به، قد يكون مأساة – أليس كذلك – إذا توقفت يوماً أو شهرًا عن إجراء هذه التعديلات التي يمكن أن تحدث فرقًا جوهريًا في تقبّل المُنتَج؟

الآن، إنه من الممكن، من ناحية أخرى، إجراء التنقيح مرات كثيرة، ولوقت طويل. إنني على يقين من أن هناك كتّابا قليلين اشتغلوا وأعادوا الاشتغال على نفس الصفحات سنينًا عديدة، وربما عقودًا، في الوقت الذي كان من الأجدى لهم ترك قصتهم على حالها، وانصرفوا إلى مشروع جديد ينفقون عليه كل ما تعلموه. إن شطرًا من الحكمة هو في معرفة متى تترك الأمر على حاله، ومعرفة متى تمضي قدمًا إلى مشروع جديد.

على أن هناك خطأ أكثر شيوعًا هو في إهمال القراءة المتفحصة، وعمل مجموعة صغيرة من التغييرات ... قبل الوصول إلى الهدف النهائي: أحسن عمل تستطيع أن تعمله. إن عليك أن تحذَر إغراء التوقف عن إدراك الهدف لمجرد أنك تعبت بل وثبطت همتك. إن عليك ألا تتوقف عن مشروعك توقفا سريعا.

ماذا تفعل إذا قررت أن تراجع مخطوطتك الجاهزة ولكن في فرصة أخرى. ليس هناك من فهرس تنقيح يمكن أن يقترح كل شيء قد تراجعه. إن إدراكك لمواطن القوة والضعف عندك ككاتب مع فكرة ما عن أي كاتب تريد أن تكون سيملي بعض الأشياء التي تريد في أعلى فهرسك. والنتيجة قائمة إرشادية قد ترى أن تستخدمها كأساس لإثراء ذاتك - الأشياء التي عليك أن تعلمها، والمسائل التي عليك أن تفكر فيها والأمور التي يجب أن تمحّصها. وكثير من الأسئلة يفترِض أنك ستراجع مخطوطة بحجم رواية. ولكن معظمها تنطبق أيضًا على قصة أقصر.

١- امنح نفسك استراحة قصيرة. بعد أن تنهي – كما تظن – القصة، من الضروري جدًا أن تبتعد عدة أيام عن هذا العمل حتى تستطيع أن تستريح قليلاً ويصفو ذهنك. وقد تحتاج إلى شهور أو سنين حتى تستطيع أن تأمل في قراءة قصتك ببرود حقًا وكأنها من عمل شخص غيرك، تقرؤها بموضوعية حقيقية .. ولكن حتى مضي أسبوع أو أسبوعين بعيدًا عن المشروع يمكن أن يعطيك شيئًا من البعد الفني وشيئا من المنظور.

وعليك في أيام الاستراحة أن لا تلتفت إلى المخطوطة. وعليك أن تحاول أيضًا أن لا تفكر فيها كثيرًا. تظاهر بأنك نسيتها تمامًا. قم برحلة قصيرة، واذهب إلى حفلة، واقرأ كتابين، بل وحتى قم بكتابة تخطيط أولي لمشروع قصصي آخر. والمقصود هنا أن تفصل نفسك عن الشيء الذي هو بحاجة أيضا إلى تنقيح مرة أخرى. ثم

٢- ادرس حظ القصة من القبول العام. هل هناك طول معين عليك أن تظل ملتزمًا به؟ هل اتبعت الإرشادات والتوجيهات في نشرات الناشرين إذا توفرت؟ ارجع مرة أخرى إلى مخطط قصتك؟ هل القصة الجاهزة تضاهي المخطط؟ (إذا اكتشفت في ورقة الإرشادات أن البطلة يجب أن تكون تحت سن الخامسة والثلاثين مثلاً ولكنك جعلتها في قصتك سبعًا وأربعين فلا بد من إجراء تغييرات أخرى).

٣- اقرأ المخطوطة كاملة .. اقرأها بعيدًا عن المكتب إن أمكن. لا تحاول أن تكتب ملاحظات أثناء هذه القراءة ولا تستخدم سوى قلم أحمر لرصد الأخطاء المطبعية. وقد يستحسن وجود مسجل إلى جانبك وحاول أن تجعلها تجربة قراءة، لا كتابة ولا تحرير. فإن لاحظت مشكلات سجل ملاحظات حول تصحيحها أو اكتف بملاحظة تقول فيها إن المشكلة موجودة.

٤- صحح أي مشكلات تصادفك أثناء القراءة الشاملة. وتشمل هذه الرجوع إلى مراجعة الكلمات وكتابة أو تنقيح بعض الصفحات. ومن المهم إنتاج هذه الآن لتحصل على جميع صفحاتك البديلة وقد أخذت مكانها في المخطوطة، وهكذا تكون، مرة أخرى، في صيغتها النهائية.

٥- أعد فحص افتتاحية القصة. هل القصة آسرة؟ هل تبدأ بشيء يحدث – شيء ما يهدد شخصية وجهة النظر ويضعها متحركة نحو غاية؟ هل أنت واثق أنك لم تسخن سيارتك أو تصف غروب الشمس؟

٦- ادرس شخصية (شخصيات) وجهة النظر. من الواضح أن إحدى وجهات النظر ستسيطر. تأكد من هذا. أحصِ عدد صفحات كل وجهة نظر. وانظر الآن إلى الطرق التي حددت بها مكان وجهة النظر. هل من الواضح مكان وجهة النظر في كل الأوقات؟ هل تجد تدخلات المؤلف التي يجب أن تحذف؟ هل هناك تداخلات في وجهات النظر لم تتطلبها حبكة القصة وإنما هي انزلاقات من المؤلف أم استطراد منه؟

149

٧- افحص خطة الزمن: اعمل رسمًا بيانيًا إذا لزم الأمر، واحرص على أن يكون ذكرك للوقت صحيحًا. فأحيانًا تمضي بعيدًا بحيث يكون لديك يوما ثلاثاء في نفس الأسبوع مثلاً، أو شخصا في مدينة هيوستون وقت الظهر، وفي نيويورك بعد ذلك بساعة. تأكد من أن لديك في القصة مؤشرات زمن كافية حتى يفهم القارئ دائمًا ما هو الوقت وما هو اليوم، وكيف تلائم هذه الشريحة مخطط الحكاية الزمني الأكبر.

٨- أعد النظر في دوافع الشخصية: في المواضع المفتاحية: هل تم توضيح ماذا تريد الشخصيات في القصة ولماذا؟ وفي المواضع المفتاحية للتوتر في القصة هل وضحت للقارئ لماذا الشخصية

معلقة في هذا الوضع. اسأل نفسك: لماذا لا تستطيع شخصيتي أن تتخلى عن الحبكة هنا وتعود إلى بيتها؟ لماذا عليها أن تستمر؟

٩- ابحث عن المصادفة. المصادفة – كما أسلفنا – تكاد تكون دائمًا سيئة، سيئة، سيئة. قم ببحث يقظ عن المصادفة، ولاسيما ذلك النوع الذي يساعد شخصية وجهة النظر. فإن وجدت مصادفة ابحث عن طريقة لتغييرها بحيث تجعل الشخصية قد اكتسبت الخبرة المنشودة بالمحاولة وليس بالحظ.

١٠- اقرأ نهايات الفصول والأقسام. هذه هي المواطن التي تغامر فيها بفقدان قارئك. هل معظم أقسامك وفصولك تنتهي بتطور يجذب القارئ، بانعطاف جديد غير متوقع، بكارثة أو تحقيق شيء يتحدى القارئ بشكل أكيد أن يترك عند تلك النقطة؟

١١- فكر بمنطق القصة كلها. ما لم يكن الناس الذين تكتب عنهم مجانين فإنهم جميعًا يحاولون أن يعملوا أشياء يرونها معقولة وتحقق أهدافهم. فاحرص أن لا تختار شخصية – ولاسيما الشخصية- الخصم – تفعل أشياء لأنك أنت المؤلف أردتها أن تفعل ذلك.

١٢- افحص النهاية. أثارت بداية القصة مشكلة، هدف شخصية، وسؤال قصة. ويتوجب على النهاية أن تجيب عن السؤال الذي طرحته في البداية. أليس كذلك؟ بوضوح وبغير لبس.

يمكنك أيضا أن تستعين بكثير من أسئلة القوائم الموضوعة لهذا الغرض. وكثرة هذه الأسئلة تكفي للإيحاء بنمط الفرز المطلوب. وحتى هذه القائمة القصيرة – كما يمكن أن ترى – ستجبرك على الرجوع إلى المخطوطة عدة مرات بحثًا عن مشكلة محددة محتملة – ولا شيء غيرها – في أي انحراف. وأنت عندما تعزل مشكلات متعددة ممكنة بهذه الطريقة ستراها بشكل أوضح إذا كانت موجودة.

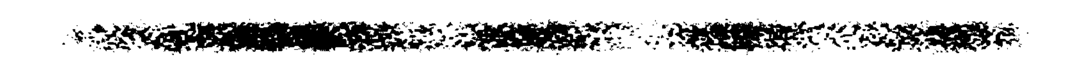
أما وقد قمت بكل هذه الأشياء (وربما بغيرها أيضًا) ستجد أنك أخيرًا أنهيت المخطوطة وسَوّيت المشكلات ورتبت الصفحات وتهيأت للانطلاق.

ولعلك غدوت الآن تكاد لا تطيق النظر مرة ثانية إلى الأوراق المكدسة.

ولعل هذا يعني أنك الآن قد انتهيت حقًا ... وأنك مستعد حقًا لأن تقول إن القصة قد اكتملت.

36

لا تستعدِ المحرر



من المعقول أنك تريد محررك أن يقرأ قصتك. ولذا فإن من الواضح أنك تود أن تقدم له حزمة جذابة بقدر الإمكان. فكيف تحقق هذا؟ باتباع شكل مخطوطة أدبية نموذجي.

ضع قصتك في شكل مخطوطة مناسب، وبفعلك ذلك لن تستعدي المحرر منذ البداية.

لقد كتبت كتبًا كاملة على شكل مخطوطات. ولعلك تعرف عن الموضوع بقدر ما أعرف، وعلى أية حال، وإمعانًا في الحرص من أن تقترف خطأ شنيعًا عندما ترسل شيئًا، إليك بضع ملاحظات عامة.

١- كل شيء يجب أن يكون مطبوعًا. وكلمة «مطبوعًا» تشتمل على نسخ الحاسوب. والطباعة يجب أن تكون بحروف منضدة سوداء ونظيفة .

٢- استخدم ورقا أبيض ومن نوعية جيدة. وزن ١٤ باوندًا على الأقل ولا تتجاوز ٢٠ باوندًا وهذا لا يعني أن يكون ورقًا فاخرًا. وقد اعتاد المحررون هذه الأيام على استلام مخطوطات على الورق المستخدم في آلات التصوير، وهو الورق نفسه الذي يناسب طابعات الليزر. على أن الورق الشفاف والورق الخشن يظل غير مقبول.

٣- اطبع على جانب واحد من الورقة وبمساحة مزدوجة بين السطور. وهذا يعني المساحة المزدوجة المعتادة. بعض الآلات تضع السطور متلاصقة، وأخرى تضعها متباعدة حتى إنك تستطيع أن تسوق خلالها شاحنة. ولأن طابعك يسميها فراغًا مزدوجًا فإن هذا لا يعني بالضرورة أنها تنطبق مع المقياس الذي حددته منذ زمن بعيد الآلات اليدوية

والإليكترونية القديمة. (وبالمناسبة وبالله عليك ألا تضع فراغات زائدة بين الفقرات فذلك يثير جنون المحررين).

٤- استخدم حروف الطباعة المعيارية. من نوع Pica أو حجم مماثل له، ودعك من الحروف المضحكة في شكلها.

٥- استخدم هوامش معيارية. ويعني هذا هوامش على اليمين في الأعلى وفي الأسفل بمقياس بوصة واحدة، وعلى اليسار بمقياس بوصة ونصف البوصة. ويمكنك أن تضيق الهامش الأيسر قليلاً جدًا وتزيد الآخر بسُمك شعرة أو شعرتين ولا تنحرف كثيرًا عن المعدل لأن المحررين (على الجانب العملي) يقدرون عدد الكلمات من الأبعاد المعيارية للصفحة، (وعلى الجانب العاطفي) يفقد المحررون عقولهم عندما يرسل إليهم أحد شيئًا لا يتماشى مع المعايير المقبولة. (يقول معظم المحررين أنهم يريدون هوامش يمينية غير منتظمة لا سطور الطباعين الملآنة). وأعتقد أن هذا مطلب يصعب إرضاؤه ولكن المحررين يقولون إنه سيكون من الصعب تقدير حجم الكتاب بعد الطبع إذا كانت سطور المخطوطة مملوءة بالكلمات على الجانب الأيمن). (الأيسر بالعربية)

٦- ضع اسمك وعنوانك على الصفحة الأولى. إلى الجانب الأيمن إذا كانت قصة قصيرة، وتعنون قصتك أسفل من ذلك في وسط السطر، ثم تبدأ القصة على بعد ثلثي المسافة إلى الأسفل. أما إذا كانت رواية فعليك أن تضع لها صفحة عنوان. والطريقة المتبعة هي كتابة اسمك وعنوانك على هذه الصفحة.

٧- ضع اسم عائلتك ورقم الصفحات على الجانب الأيمن الأعلى من كل صفحة. وبعض الناس يستخدمون كلمة من العنوان بدلاً من اسم المؤلف. ولا أدري سببا لذلك ولكنني أجد أن وضع اسم المؤلف أبسط. رقم الصفحات كلها من البداية إلى النهاية. لا تبدأ كل فصل بالرقم ١ .

٨- اكتب في نهاية القصة «النهاية». وإلاّ فإن المحرر قد يبدأ بالبحث عن صفحة أخرى

(مهما كانت روعة قصتك). وهذا شيء سيء دائمًا. أعطه استراحة، وقل له «انتهت».

إن المخطوطات التي يقل حجم الواحدة منها عن عشر صفحات يمكن أن تطوى بشكل ثلاثي وترسل في ظرف بريدي عادي إذا أصررت على ذلك.

أرسل رسالة تشرح موضوع الإرسالية على أن تكون مختصرة جدًا. وإذا كانت لديك خبرة خاصة تجعلك مؤهلاً بشكل خاص لأن تكتب هذه القصة فاذكر ذلك في الرسالة. وإلاّ اكتف بالفحوى وقل «ها هي، آمل أن تعجبك وقد أرفقت غلافًا مدفوع الأجر لإعادتها إلي إذا لم تعجبك».

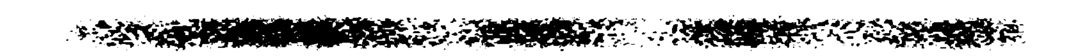
وإذا كنت تحاول أن تصل إلى سوق رئيسي قد يكون من المناسب أن تستفسر أولاً. ويكفي أن تكتب رسالة موجزة تقول فيها من أنت وماذا تريد أن تقدم. ولا تفتح هذه الرسالة في باب المحرر شقًا صغيرًا فيما بعد، فحسب، ولكن عدم الرد على رسالتك تعني جوابًا «بلا» - وسيوفر هذا عليك شهورًا تظل فيها مخطوطتك غير المطلوبة ملقاة على الأرض إلى جانب مكتب المحرر مع كل المواد غير المطلوبة.

وثانياً احتفظ دائما بنسخة كاملة. إذا سجلتها على الحاسوب استخرج قرصين وضع نسخة أخرى في مكان آخر في مكتبك اليومي إذا كان لديك وظيفة براتب، في صندوق مصرف أو في بيت صديق. لا تفترض أبدًا أن القرص الصلب لن يتحطم... أو أن المنزل أو المكتب لا يمكن أن تصلهما النار. وأن تزيد من الحرص خير من أن تندم.

وأخيرًا كم يحتاج المحرر من الزمن ليرد على مخطوطتك المعدّة إعدادًا جيدًا وبعناية؟ إن الانتظار طويل في معظم الحالات. ومن المؤسف أن أقول لك لعل عليك أن لا تبدأ في القلق قبل مضي ثلاثة أو أربعة أشهر. ويمكنك بعد ذلك أن ترسل رسالة مؤدبة تستفسر فيها. ولكن احرص على أن تكون مؤدبة. وقد يكون المحررون أجلافًا ولكنهم لا يتوقعون أن يكون الكتاب مؤدبين فقط وإنما أيضًا متملقين أقحاح. فإن كتبت رسالة غاضبة بعد أربعة أشهر وطلبت قرارًا فوريًا وإلا(!) فقد تصل إليهم رسالتك هذه في اليوم الذي عادت فيه مخطوطتك من القراءة الخارجية الثالثة مع التصويت بكلمة «ربما» على قبولها للنشر. ويحاول المحرر الآن أن يقرر هل يشترونها أم لا. خمّن ماذا يمكن أن يحدث إذا استعديته عند هذه النقطة.

37

لا تستسلم



يأتي الاستسلام في صور كثيرة، فإن أردت أن تحقق سيرة عملية جيدة ككاتب قصة محترف عليك أن تحذر من جميع الطرق التالية، وفيما يلي بعض الطرق التي ينسحب فيها الناس ويغدون فاشلين:

- يؤجلون دائمًا العمل الجديد خوفًا من رفض جديد.
- يبدون دائمًا «مشغولين كثيرا اليوم».
- ينتظرون الإلهام.
- يدّعون أن لديهم مشاغل كثيرة زيادة عن الحدّ.
- يشعرون بالإحباط وفقدان الثقة بالنفس ويتركون الخوف يعرقلهم.
- يستشيطون غضبًا ويقررن أن عالمًا قاسيًا يقف لهم بالمرصاد.
- يتخيلون وجود مؤامرة ضدهم وضد نوع العمل الذي يقومون به.
- يلومون ذوقًا عامًا متقلبًا (أو منحطًا) .
- يصلون إلى الاعتقاد بأن الكتّاب الجدد لم تعد لهم فرصة.
- يقولون إن حظهم دائمًا سيء.
- يستنفدون جميع طاقاتهم الإبداعية في الشكوى.

تركت مساحة إضافية لكي تضيف إليها إن أردت شكلا آخر من الانسحابات رصدته لدى واحد من المحيطين بك.

ويبدو لي أن من أكثر الأنواع التي ذكرتها غدرًا هو النوع الأخير الوارد في قائمتي وهو

الشكوى والتذمر. وهل خطر ببالك أن الشكوى تستنزف من طاقتك العاطفية والإبداعية ما يكفي لكتابة بضع صفحات إبداعية؟ أجل. إن الشكوى والتذمر وخلق المعاذير تمثل طاقة سلبية، ولكنها مع ذلك طاقة. إن الكويتبين الذين ينفقون وقتًا طويلاً في الشكوى من بليتهم يبددون سعرات إبداعية كان من الأفضل لو استثمروها في مهمة إيجابية في كتابة قصة جديدة. والشكوى – بالإضافة إلى هذا – تخلق موقفًا سلبيًا يتنامى. والمتفائلون – الفاعلون – لديهم فرصة. والمتشائمون – الذين لا يعملون شيئًا – ينفقون جميع وقتهم في تعريف طبيعة فشلهم، حتى قبل أن يحدث هذا فعلاً.

وبغض النظر عن المدى الذي بلغته صعوبة كفاحك ككاتب قصة سيكون لك مستقبل مادمت تدرس وتكتب وتتحسن. والجائزة التي تسعى لها ستكون مع ذلك من حظك. ولن يخيب جدّك إلاّ إذا اخترت الإقرار بالهزيمة.

إذا وجدت أنك قد غدوت موهَنًا أو منغلقًا أو تشعر بالمرارة فربما عليك حينئذ أن تنشد شيئًا من العبارات التالية (أعرف كاتبًا كان يحمل في جيبه بطاقات حجم ٣×٥ مطبوعة عليها هذه العبارات، وكان يطالعها في اليوم عدة مرات):

بإمكانك أن تبيع بدون وكيل

الناشرون يبحثون عن كتّاب جدد.

المبتدئون يقتحمون في كل سنة.

لن تحتاج إلى أن تعيش في نيويورك حتى تنجح.

قصتك التالية ستكون أفضل.

حظك ليس أكثر سوءًا من حظ كثيرين.

الإصرار سيكسب في النهاية.

الكفاح يستحق القيام به.

لديك موهبة كافية.

أي شيء مازلت بحاجة إلى معرفته يمكنك تعلمه.

سيكون الغد أزهى.

وقد مرّ كل كاتب مشهور في عالم اليوم – يوم أن كان موهبة ناشئة – في أوقات عصيبة عندما كان عليه أن يردد عبارات كهذه وأن يحارب من أجل إبقاء إيمانه بها. وليس هناك كتّاب جيدون قد ظهروا بين ليلة وضحاها. إن كل واحد من هؤلاء مرّ بتلمذة طويلة وقاسية، ولعل معظم هؤلاء عانوا من حقب من الشك وحتى اليأس تمامًا كما عانى الواحد منكم. إن عليك أن لا تنجرّ إلى عادة التذمر والشكوى أو اختلاق المعاذير. إنك إن فعلت ذلك فإن عملك هذا يعني الانسحاب، وهذا عند الناجحين ليس خيارًا، بل غير مسموح به.

وأخيرًا ملاحظة أخرى حول الانسحاب بعد أن أنهيت مخطوطة وأرسلتها إلى ناشر، فإنها قد تعود إليك. ليس غريبًا أن قصة رفضت عدة مرات وجدت طريقها للنشر فيما بعد. لقد كتبت ذات مرة رواية وأرسلها وكيلي لكل ناشر قصة خطر ببالنا، ولكن هؤلاء جميعًا ردوها ولم ينشروها. وبعد ذلك بسنة أو بسنتين ظهر ناشر جديد بدأ نشاطه فأرسلها وكيلي إلى محرر في دار النشر الجديدة هذه فاشترتها هذه الدار، وعندما نشرت حققت نجاحًا معقولاً. وأعرف واحدًا على الأقل من كتاب القصة الناجحين جدًا واجه الرفض سبع عشرة مرة قبل أن يقبل إنتاجه. وباع ذلك العمل مائة ألف نسخة ذات جلد مقوّى.

أما وقد عرفت هذا كله فإن عليك أيضًا أن تحتاط ضد أن تستسلم بسرعة. فإذا رجعت المخطوطة فعليك أن ترسلها لمختص آخر. فإن عادت مرة أخرى يجب أن تصرّ وترسلها مرة ثالثة. وقد تستغرق هذه العملية أشهرًا بل- وفي حالة كان النص المرسل في حجم كتاب- قد تستغرق سنوات. ابق عند إصرارك وما لم ترفض المخطوطة من ست مَرات إلى ثمانٍ فإنها لم تفحص الفحص الصحيح.

هل شعرت بالإحباط؟ آه، أجل. أتريد أن تلقي بالمخطوطة في حاوية القمامة لتوفر على نفسك أجور بريد أخرى وخيبة أمل محتملة؟ طبعًا. هل ستفقد الثقة بنفسك؟ طبيعي. هل سترفض الاستسلام – وترسل المخطوطة من جديد؟ أجل .

وهكذا ستستمر في إصرارك على تقديم المشروعات المنجزة وتواصل محاربة خيبة الأمل التي يمكن أن توقف عملك المقبل. وأثناء هذا الجهد المتواصل قد تصرّ إصرارًا قويًا على كتابة المزيد من هذا اللون من القصص عازمًا على إتقان هذا اللون من الحكاية. وقد تحاول

لونًا آخر من القصص – ذات طول مختلف ونوع مختلف وأسلوب مختلف. إن كلا المقاربتين جيد، وليس فيهما علامة الانسحاب. إن الاستعداد للكفاح من أجل التجويد عبر التجريب هو سمة الكاتب المستمر في الكفاح وفي رفض الاستسلام، وكذلك الجهد المتواصل بنفس المزاج.

إذا رفضت الاستسلام ومضيت قدما بالرغم من الحوادث المثبطة ستجد بعد لأي أن الجهد المتواصل نفسه يعطيك قوة جديدة وأملاً. ولا أعرف تعليلاً لذلك، ولكن هذا هو الواقع. والطريقة الوحيدة التي تستطيع أن تدمر بها نفسك هي في الاستسلام مهما كان عنوان هذا الاستسلام.

واصل المسيرة، فلا شيء في النهاية أهم من هذا .

38

لا تكتف بالجلوس هناك



وهكذا وصلنا إلى نهاية الكتاب. على أن الصفحات الأخيرة هنا يجب أن تعني لك بداية مهما تكن.

لعلك حتى الآن لا تملك عملاً كاملاً، ولكن لديك فكرة لقصة ... أو جزءًا من مخطوطة. إن كان الأمر كذلك فإن نهاية هذا الكتاب تشير إلى الزمن الذي يجب أن تعود فيه إلى العمل في مشروعك وبدون تأخير.

ولكن لعل عندك الآن مشروعًا قصصيًا منتهيًا ومرسلاً إلى جهة ما ... بالبريد.

إذا كان وضعك هو الثاني فأرجو أن تلاحظ أن واحدًا من اثنين يمكن أن يحدث: فإما أن يرفض وإما أن يشترى. فإن رُفض عليك أن تنشغل بمشروع آخر، وبذلك تخفف على نفسك آلام الرفض المؤقتة بإيمانك وثقتك في مشروعك الجديد. وإذا اشتريَ يجب أن يكون عندك مشروع آخر قيد التنفيذ حتى تستطيع إرساله أيضًا، وفي الحال، وربما تستطيع بيعه أيضاً.

إن عليك ككاتب قصة أن تكون منغمسًا باستمرار في عملية الكتابة مهما تكن ظروفك. وكما أشرنا في بداية هذا الاستطراد القصير خلال بعض اللاءات إن وجودك في العمل يجعل عمل المستقبل يبدو أسهل وأكثر يسرًا. إن عليك أن تبذل جهدًا متواصلاً للإبقاء على خيالك لينًا، وعادات عملك منضبطة.

أرجو أيضًا أن تلاحظ ما يلي: لا يستطيع كاتب أن يطمع بأن يظفر بسيرة أدبية من إنتاج قصة واحدة أو حتى كتاب واحد. (وحتى مارجريت ميتشل كتبت قدرًا كبيرًا من القصص – لم

ينشر كثير منها – قبل روايتها الكلاسيكية ذهب مع الريح. وهناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأنها لو عاشت لكتبت ونشرت المزيد).

وبعبارة أخرى إن سيرتك الكتابية لا يمكن أن تكون نتيجة عملية واحدة. إنك بحاجة إلى أن تكتب مجددًا مهما بلغت قصتك التي اكتملت مؤخرًا من النجاح.

وهذا أيضًا سبب آخر لكونك لا تملك أن تجلس خاليًا بلا عمل، منتظرًا رؤية ما يحدث لقصتك الأخيرة ... وتنتظر الإلهام، وتنتظر أي شيء. ومهما يأتِ به الغد فعليك أن تجابهه بالكتابة.

ولذا فإن عليك أن تواصل اليوم مشروعك الحالي أو تبدأ في مشروع جديد. الآن، اليوم. لا تجلس عاطلاً عن العمل لحظة واحدة أخرى.

أرجو لك التوفيق.

بالرغم من أنني اخترت أن أكتب هذا الكتاب من موقف يبدو سلبيًا، فأقول لكم ما يجب ألا تفعلوه، فإنني أرجو ألاّ تقعوا في شرك التفكير السلبي أو التخلفي في كتابتكم. وأرجو إذا وجدتم خطأ شائعًا جرى التعبير عنه بصراحة في عنوان الفصل، أن تدققوا النظر فيما كتبتموه لتتأكدوا من أنكم لم تقعوا في نفس الخطأ. ولكن رسالتي إيجابية – دائمًا. وستجدون في كل فصل وصفًا لخطأ شائع، ولكنكم ستجدون أيضا بيانًا يرشدكم كيف بإمكانكم تحاشي ذلك الخطأ، ويعزز القوة لديكم بدلاً من الوهن السابق.

لا شي يسلبكم قوتكم أكثر من الموقف السلبي، ولا شيء يمكن أن يوهن سردكم القصصي أكثر من الالتفات إلى الخلف كصنعة ساكنة أو صفقة جاهزة بدلاً من سلسلة من الابتكارات الحية والتقدمية والديناميكية.

ولذا ستقرؤون في الصفحات التالية كثيرًا من عبارات "لا تفعلوا". وقد قصدت في ما قصدت إليه استرعاء انتباهكم. تذكروا أن وراء كل سالب موجبا. وكما أن وراء كل كساد رواجا كبيرا – إذا ثابرتم.

فهيا بنا نسير الآن قُدُمًا.

جاك م. بيهكام.



